

Ústav etnologie

Filosofická fakulta Univerzity Karlovy v

Praze



Magisterská práce

**Dechová hudba v současnosti –
performance, funkce, recepce**

**Brass music today – performance,
function, reception**

Bc. Veronika Konopásková

Vedoucí práce: doc. PhDr. Lubomír Tyllner, CsC.

2013

Prohlášení

„Prohlašuji, že jsem magisterskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.“

V Měšicích 13.5.2013

.....

Poděkování

Děkuji všem, kteří mě během svého studia podporovali a vytvářeli podmínky pro napsání této práce. Jmenovitě děkuji doc. Lubomíru Tyllnerovi za odborné vedení, své rodině a svým nejbližším za pozitivní podporu a zájem, Ladislavu Kubešovi a Jaroslavu Sojkovi za možnost předat dále jejich zkušenosti, dechovému orchestru Pra-lin-ka Praha za účast na výzkumu a všem anonymním lidem, kteří mi byli ochotni věnovat na festivalech svůj čas a pozornost.

Obsah

Prohlášení	2
Poděkování	3
Obsah	4
Abstrakt.....	8
Abstract.....	8
1 Úvod.....	9
2 Vymezení pojmů a jednotlivých témat.....	12
2.1 Současná dechová hudba	12
2.2 Dechový orchestr	12
2.3 Dechová kapela.....	13
2.4 Dechovka	13
2.5 Performance	14
2.6 Recepce	14
2.7 Funkce.....	15
3 Postoj autorky.....	16
4 Stav bádání v literatuře.....	17
4.1 Slovníky a encyklopedie	17
4.2 Dechová hudba	19
4.2.1 Vojenská dechová hudba	22
4.2.2 Spolková dechová hudba	23
4.3 Monografie.....	23
4.4 Muzikologická literatura.....	24
4.5 Literatura o folkloru.....	25
4.6 Etnomuzikologická literatura.....	27
4.6.1 Zahraniční literatura	27
5 Terénní výzkum.....	29

5.1	Téma výzkumu	29
5.2	Výzkumné otázky	29
5.3	Metodologie výzkumu	30
5.3.1	Kvantitativní výzkum.....	30
5.3.2	Kvalitativní výzkum.....	36
5.3.3	Shrnutí kvalitativního výzkumu.....	37
5.4	Analýza bádání	37
5.4.1	Posluchači dechové hudby	38
5.4.2	Hráči dechové hudby	39
5.4.3	Srovnání základních údajů u posluchačů a hráčů dechové hudby	41
6	Performance	42
6.1	Příležitosti	42
6.1.1	Charakteristika místa a času.....	42
6.1.2	Typy performance	44
6.2	Orchestr jako prostředek performance.....	50
6.2.1	Nástin vývoje dechové hudby a orchestru	51
6.2.2	Hudební nástroje	55
6.2.3	Obsazení orchestru	58
6.2.4	Vedení orchestru	60
6.2.5	Proměny interpretace	62
6.2.6	Oděv	63
6.2.7	Slavní kapelníci, kult kapel.....	64
7	Recepce	65
7.1	Recepce odborníků	65
7.2	Recepce hráčů	68
7.3	Recepce posluchačů.....	68
7.4	Repertoár.....	69

7.4.1	Základní charakteristika repertoáru dechových kapel.....	69
7.4.2	Lidovka	71
7.4.3	Tradiční repertoár vojenských hudeb.....	77
7.4.4	Koncertní repertoár dechových orchestrů	78
7.5	Dechová hudba – její pověst a předsudky	81
7.5.1	Tradice a <i>českost</i> v dechové hudbě	82
7.5.2	Předsudky o dechové hudbě.....	82
7.5.3	Subjektivita	83
8	Funkce	85
8.1	Jednotlivé náhledy na dělení funkcí a jejich charakteristiky	85
8.2	Funkce v dechové hudbě.....	87
8.2.1	Estetická	87
8.2.2	Sociální funkce.....	87
8.2.3	Reprezentační.....	91
8.2.4	Výdělečná.....	91
9	Závěr.....	93
10	Přílohy	95
10.1	Dotazník pro posluchače/příznivce dechové hudby	95
10.1.1	Základní zjištění	95
10.1.2	Otázky	95
10.2	Dotazník pro (aktivní) hráče dechovky v dechových orchestrech/kapelách 95	
10.2.1	Základní zjištění	95
10.2.2	Otázky	96
10.3	Seznam festivalů konaných v roce 2012	96
10.4	Terénní výzkum.....	97
10.4.1	Výzkum mezi posluchači dechové hudby – grafy	97

10.4.2	Výzkum mezi hráči dechové hudby – grafy	100
10.5	Ilustrační příklady	103
10.5.1	Obr. č. 1 - Galánečka	103
10.5.2	Obr. č. 2 – Naše zlatá Praha	103
10.5.3	Obr. č. 3 - Grafické znázornění vývoje dechové hudby.....	104
10.5.4	Obr. č. 4 - Vývoj vojenského dechového orchestru v devatenáctém století 105	
10.5.5	Obr. č. 5 - Nástrojové obsazení vojenských dechových orchestrů v současnosti 107	
10.5.6	Obr. č. 6 - Řazení nástrojů v partituře	108
10.5.7	Obr. č. 7 – Pochodová formace dechové hudby (dechová šestka).....	109
10.5.8	Obr. č. 8 – Pochodová formace dechové hudby (dechová sedmička) ..	109
10.5.9	Obr. č. 9 – Statická formace dechové hudby (dechová sedmička)	110
10.5.10	Obr. č. 10 – Pochodová formace dechové hudby (dechová osmička žestů) 110	
10.5.11	Obr. č. 11 – Pochodová formace dechové hudby (dechová třináctka) 111	
10.5.12	Obr.č.12 – Pochodová formace dechové hudby (dechový orchestr Pra- lin-ka Praha) 111	
10.5.13	Obr. č. 13 – Nástrojové obsazení dechového orchestru podle Václava Červeného 111	
10.5.14	Obr. č. 14 - Hudba pod pódiem.....	112
10.5.15	Obr. č. 15 – Proskenion.....	113
11	Bibliografie.....	114

Abstrakt

Magisterská práce *Dechová hudba v současnosti – performance, funkce, recepce* nahlíží dechovou hudbu v historicko-kulturní analýze s přesahem do podoby, kterou můžeme pozorovat v dnešní době. Základní badatelskou metodou je zde kvalitativní i kvantitativní terénní výzkum, s jehož pomocí autorka odpovídá na stanovené výzkumné otázky. V rámci kapitol o performanci, recepci a funkcích je zde věnován prostor hudebním příležitostem a orchestru jako prostředku performance v dechové hudbě. Pro ucelený pohled na zkoumaný předmět je celá práce zasazena do historicko-kulturního vývoje fenoménu dechové hudby.

Abstract

The diploma thesis *Brass music today – performance, function, reception* is focused on brass music in historic-cultural analysis with overhang into form which can be seen nowadays. As a fundamental research method is chosen the method of qualitative and quantitative field research, which author answers the designated research questions. Diploma thesis is set into historic-cultural development of the brass music phenomenon, in order to provide comprehensive view on the examined subject.

1 Úvod

„Ač slouží v první řadě a především k vojenským účelům, má polní hudba i pozoruhodné vedlejší umělecké výsledky. Proto musí být také dovoleno posuzovat ji z uměleckého hlediska, to znamená přijímat jako hudební, co nabízí voják. Vojenská hudba je odkázána především na hraní ve volném prostoru, a proto má stále nejpočetnější, nejvděčnější a nejvnímavější posluchačstvo. Žádný jiný umělecký požitek není možné označit za tak vysoce demokratický, jako poslech vojenských kapel. Každý se ho smí zúčastnit, bez vstupného a bez salonní toalety.“

(Hanslick, in: Ludvová 1992, s. 223)

Dechová hudba, ačkoliv obecně chápána jako hudba umělejší, nese s sebou mnoho prvků hudby nonumělejší. Začleňuje do sebe vlivy lidové kultury a prostor, ve kterém se odehrává, odpovídá více prostředí tradiční a lidové hudby. Kde je tedy hranice mezi hudbou umělejší a nonumělejší? Možná právě ve stylu dechové hudby. Tento žánr, zatím nedostatečně prozkoumaný, je mnoha badateli analyzován právě v konkrétním společenském kontextu.

Pro tuto práci je dechová hudba začleněna také do kontextu současné společnosti, ve které se předvádí, vnímá a naplňuje mnoho funkcí. Šíře tématu, daná širokým vymezením, vyžaduje krátké přehledové historicko-společenské hudební exkurzy do minulosti dechové hudby. Některá témata jsou proto dotčena pouze okrajově s odkazy na další literaturu. Přesto je mnoho dalších oblastí, kterých se práce také mohla dotknout. Důvodem pro jejich vyřazení se stala nižší obsahová spřízněnost, časové možnosti a důsledné a aktualizované zpracování na stránkách jiných publikací jako inspirace k vlastnímu bádání.

Zaměření na současnost vyplývá z možnosti aktuálního terénního výzkumu a jeho využití v popisu performance, recepce a funkcí, které dechová hudba v sobě dnes společnosti přináší. Cílem této práce je odpovědět na základě terénního výzkumu a analýzy dostupné literatury na výzkumné otázky:

1. *Kdo je posluchačem současné dechové hudby?*
2. *Kdo dechovou hudbu v současnosti produkuje/hraje?*
3. *Jaká hudba se hraje?*
4. *Kde se hraje?*
5. *Jak je tato hudba vnímána posluchači?*

6. Jak je tato hudba vnímána hudebníky?

Aby čtenář nebyl zmaten, nebo se mu nezdály některé informace vytržené z kontextu, upozorňujeme na témata, kterým v této práci nebude věnována pozornost, z výše vymezených důvodů:

- stav bádání v současných médiích¹
- systematika vojenské dechové hudby
- vzdělávání ve vojenských dechových hudbách a vojenská hudební škola²
- ruská rohová hudba³
- dechová hudba v zahraničí (USA, Německo, Švýcarsko,...)
- dechová hudba za II. světové války v koncentračních táborech
- systematika dechových nástrojů a jejich historický vývoj⁴
- hornické, ostrostřelecké, sokolské kapely
- symfonická vojenská hudba dechová a symfonická hudba se zastoupením smyčců a dalších symfonických nástrojů
- konkrétní skladatelé a kapely

Dnes je dechová (vojenská) hudba velmi okrajovou záležitostí i pro odbornou veřejnost. Patrně se jedná o následek redukce vojenských hudeb v devadesátých letech a zrušení vojenské konzervatoře v Roudnici nad Labem. Skladatelé a hudební vědci devatenáctého století však vojenskou hudbu řadili dokonce i k základním hudebním žánrům:

Jakub Jan Ryba (poč. 19. století)

- *hudba: kostelní, teatrální (opera, balet, singspiel), komorní, bál ní (taneční), **vojenská***

Emanuel Meliš (1857)

- *hudba: kostelní, světská, instrumentální, komorní, **vojenská**, taneční*

August Wilhelm Ambros (1859)

- *hudba: kostelní, operní, koncertní, komorní, taneční, **vojenská***

¹ Především zábavní pořady mohou být sledovány jak v televizi (*Sejdeme se na Vlachovce*), tak v rádiu (*Hrajte nám trumpety*). K tomuto účelu slouží i některé konkrétní instituce: *Rádio Dechovka* (<http://www.radiodechovka.cz/>), *Šlágr Tv* (<http://slagrtv.cz/hitparady>), ad. Z časopisů je to měsíčník *Naše muzika*. Cílovou skupinou jsou zde hlavně senioři.

Historická média pro informovanost o dechové hudbě zmiňuje Josef Kotek: *Hudebník (1919 – 19141)*, *Zpravodaj československé obce hudebnické (1931 – 1944)*, *hudební zpravodaj (1932 – 1941)*, *kapelnické listy (1919 – 1944)*, *kapelnické hlasy (1935 – 1939)* (Kotek 1998).

² Viz Kotek 1998, s. 267 – 277; Valeš, in: Bajgarová, 2002.

³ Šálek Robert; *Ruská rohová hudba*, Hudba SSSR I, 1950.

⁴ Kurfürst Pavel; *Hudební nástroje*, Togga 2002.

(Kotek, 1994, s. 72)

Podobného prestižního ocenění se v současné době již dechové hudbě nedostává, a patrně ani dostávat nebude. Přemístila se do oblasti hudby středního proudu, určenému konkrétní generaci. Dnes přináší lidem zábavu a obveselení. V důsledku je však její postavení možná lepší, než dříve, jak komentuje Jiří Sehnal: „*Doklady vojenské hudby však spíše jen dokresluji smutnější stránky života našich předků a nemají s uměním mnoho společného.*“ (Sehnal, in: Bajgarová, 2002)

2 Vymezení pojmů a jednotlivých témat

Názory na pojmy, se kterými pracuje tato magisterská práce, nejsou jednotné. Velká část základních výrazů a pojmů z oblasti dechové hudby je velmi abstraktně vymezená. Proto je zde zařazena i kapitola o pojmech tak, jak s nimi autorka pracuje, v jakém kontextu se vyskytují a jaký zde mají význam. Jde také i o určitý způsob vymezení tématu, kterým se práce zabývá.

2.1 Současná dechová hudba

Toto slovní spojení nese sám název magisterské práce. S pojmem se zde pracuje jako s množinou veškeré znějící dechové hudby v době, kdy tato práce vznikala. Jedná se o období roku 2012 a první poloviny roku 2013. Může to být tedy jak dechová hudba velkých dechových orchestrů, malých kapel, tak i hudba hrající z rádia či jiných médií, ačkoliv nahraná třeba i před desítkami let, hudba pocházející od amatérů i profesionálů.

Problém, který by mohl vzniknout např. v muzikologické magisterské práci kvůli příliš širokému vymezení, zde není podstatný. Etnologický přístup nezahrnuje totiž zásadní hodnotící stanovisko a porovnávání. Široký rozptyl zaměření je zde naopak velkým kladem. Na soutěžích i festivalech vedle sebe vystupují profesionální i amatérské soubory, velké i malé orchestry a starší generace vedle mladých. Úzké vymezení by zde bránilo využití veškerého potenciálu výzkumu, který lze z terénu čerpat.

2.2 Dechový orchestr

Zatímco v běžné publicistické praxi bývá stírán rozdíl mezi pojmy *dechová kapela*, *dechový orchestr*, případně *dechovka*, osobně vnímám rozdíly mezi těmito pojmy.

Dechový orchestr je seskupením hudebních nástrojů, ve kterém se v obvyklých sestavách kromě sekce bicích hudebních nástrojů používají k vytváření zvuku jen nástroje dechové. Oproti dechové kapele (viz dále) má přibližně patnáct a více členů. Jeho repertoár je různorodý. Hraje jak tradiční repertoár, např. pochody, *lidovky*⁵, tak různé transkripce a koncertní skladby. Vystupuje na festivalech, při průvodech, koncertech, a jiných příležitostech. Méně již na zábavách nebo např. pohřbech, k tomuto účelu spíše slouží právě dechová kapela.

⁵ *Lidovka* – s tímto pojmem pracuji jako s písňovým žánrem, jehož kořeny leží v lidové písni, a který se přes pololidovou a umělou píseň dostal do repertoáru dechových kapel. Nejedná se o *lidovku*, tak jak je často chápána v oblasti folku, tedy o lidovou píseň prováděnou s doprovodem folkových nástrojů a zpívanou příslušným stylem. Více o lidovce v kontextu dechové hudby: Kotek Josef, *Lidová a trampská píseň meziválečného období*, Hudební věda, 1995, č. 2 s. 158 – 181; Kotek Josef, *Dějiny české populární hudby a zpěvu (1918 – 1968)*, Academia, Praha 1998; Tyllner Lubomír, *Dechovka, aneb mezi folklorem, tradicí a kýčem*, In: *Lidová kultura v kulturním vývoji české republiky (1918 - 1998)*, Strážnice, 1999, s. 36 - 44.; Tyllner Lubomír, *Tradiční hudba. Hledání kořenů*, EÚAV ČR, Praha 2010.

Dechový orchestr může být jak profesionální, tak amatérský. Kromě tohoto dělení ještě můžeme vyčlenit orchestry dechové hudby při ZUŠ, které jsou oproti jiným amatérským orchestrům a kapelám složeny většinou pouze z mladých lidí.

Jeho tradice sahá ke spolkovým a vojenským orchestrům. Tomu často odpovídá i stejnokroj hráčů, který nese např. sokolské, hornické nebo i vojenské prvky.

2.3 Dechová kapela

Tento pojem nalezneme v národopisné encyklopedii *Lidová kultura: Národopisná encyklopedie Čech Moravy a Slezska*⁶. Heslo však odkazuje spíše k obecnému historickému vývoji dechové hudby a dechových kapel. Nemluví se v něm o tom, jak se dechová kapela odlišuje od dechového orchestru. Z historického pohledu byly totiž dechové orchestry vždy vojenské a dechové kapely civilní. S rozvojem větších dechových civilních uskupení se rozdílly přesouvají do jiné sféry. O dechové kapele lze tedy mluvit jako o menším uskupení hráčů na dechové nástroje s bicí sekcí. Jejím typickým znakem může být i stálá přítomnost zpěváka, kterého u dechového orchestru tak často nevidíme.

Tradice dechových kapel navazuje spíše na lidové muziky, a to jak v repertoáru (především lidovky, lidové písně), tak ve stejnokroji, který nese často prvky lidových výšivek a stříhů. Stejně tak herní příležitosti specificky prožívané s „dechovkou“ jsou více zakotveny v tradičnější venkovské společnosti (pohřby, venkovské zábavy, masopust,...). Mezi dechovými kapelami najdeme jak profesionální hráče a zpěváky, tak amatéry.

V prostředí dechové hudby hranice mezi dechovými orchestry a kapelami není příliš jasná. Ani profesionální muzikanti a dirigenti orchestrů takové rozdělení nepokládají za podstatné. Dle vlastních zkušeností vím, že se toto dělení provádí vždy vůči jinému tělesu. Takže jednou může být orchestr o dvaceti členech kapelou, jindy zase orchestrem, např. oproti desetičlenné kapele.

2.4 Dechovka

Dechovka je velmi široký a vágní pojem. Může označovat dechovou kapelu (jak bylo vymezeno výše) ale také repertoár v dechových orchestrech, které kromě *dechovky* (pochody, polky, valčíky) hrají i koncertní a populární skladby. Sloučením obou dohromady tak může tvořit celý kulturní kontext dechových kapel, jejich repertoáru, herních příležitostí a posluchačů. Ludvík Kunz jím ve svém slovníku *Nástroje lidové hudby v Čechách na Moravě a ve*

⁶Kurfürst Pavel; *Dechová hudba*, Brouček Stanislav, Jeřábek Richard (red.); *Lidová kultura: Národopisná encyklopedie Čech Moravy a Slezska*, Mladá Fronta, Praha 2007.

*Slezsku*⁷ nahrazuje jak pojem dechová kapela, tak i dechový orchestr. Jeho dílo se obrací pouze k lidovým nástrojům a pracuje především s lidovým názvoslovím. Jeho popis však odpovídá i pojmu dechový orchestr a dechová kapela. Naopak Robert Šálek označení dechovka slučuje s pojmem dechová kapela, to znamená soubory osmi až desetičlenné s repertoárem převážně taneční hudby (Šálek, 1954, s. 179 – 184).

Přestože se jedná o hovorový výraz, v odborném diskursu již natolik zdomácněl, že se i v muzikologických kruzích používá právě tak nevymezeně, jak jej popisuje Ludvík Kunz. V této práci nebude mimo citace využíván, protože odkazuje k mnoha různým aspektům dechové hudby a rozdíly, které zde budou nastíněny, by se užíváním tohoto termínu setřely.

Mezi laickou veřejností je synonymem určité konzervativnosti, stárí a je často vysmívána. Přesto všechno je dechovka (v jakémkoliv zmiňovaném významu) považována za ryze českou a tradiční kulturní hodnotu.

2.5 Performance

Performance, neboli provádění/předvádění je součástí každé alespoň částečně ritualizované činnosti. Kulturní kontext dechové hudby takovým prostředím bezesporu je. Kapitola o performanci bude v této práci zaměřena na herní příležitosti dechových hudeb jak oficiálního charakteru (průvod, monstrikoncert,...), tak i těch méně formálních, tzv. *hudba pod pódiem*⁸ a její vzhled. Bude pojednávat i o vztahu hudebního souboru/repertoáru a herní příležitosti i očekávání, které produkce dechové hudby jakéhokoliv charakteru vzbuzuje v posluchačích⁹.

2.6 Recepce

V jakékoliv zvukové recepci se odehrává dvojí proces. Prvním je to, co posluchač přijímá jako zvuk, tedy co k němu vysílá hrající těleso. Druhým je očekávání, které posluchač naopak vysílá směrem k producentům hudby, které je často kulturně a sociálně podmíněné. Další vlivy na tento proces může mít také aktuální naladění a nastavení posluchače. To, co pak mozek přijímá a analyzuje je směsicí obou těchto procesů.

Zde se bude jednat především o očekávání posluchačů dechové hudby a představách, které si na základě svých očekávání posluchači vytvářejí. Tímto vznikají mýty, které se pak

⁷ Kunz Ludvík; *Nástroje lidové hudby v Čechách na Moravě a ve Slezsku, I.-IV.*, Valašské muzeum v přírodě, Rožnov pod Radhoštěm 2009, s. 273.

⁸ Termín doc. Lubomíra Tyllnera, kterým je myšlena hudba hraná a znějící v době, kdy orchestr nemá konkrétní formálně vymezené vystoupení.

⁹ Zde se již pohybujeme na hranici performance a recepce, se kterou je úzce spojena. V rámci performance se bude jednat především o zraková očekávání diváků, v rámci recepce půjde o sluchová očekávání.

běžně v oblasti psaní o dechové hudby používají, aniž by byly jakkoliv reálné a tvoří se tak *mýtus dechové hudby*.

Kromě posluchačů bude reflektována i recepce hráčů dechové hudby, jako specifických posluchačů dechové hudby.

2.7 Funkce

Výše zmíněná dechová hudba jako svým způsobem rituální činnost v kontextu kultury nese mnoho funkcí. Tyto funkce mohou mít vliv na různé cílové skupiny v okruhu dechové hudby. Pro skalní příznivce může mít dechová hudba funkce jiné, než pro náhodné chodce, kteří se zastaví na náměstí, kde zrovna prochází dechová hudba. Také pro hráče, přináší odlišné funkce.

3 Postoj autorky

Tato kapitola je subjektivní výpovědí ukazující na přístup, resp. pozici, ve které se badatelka nachází vzhledem ke zkoumané problematice.

Teoretické zázemí autorka získala již během studia na střední škole, konkrétně na esteticko-výchovném gymnáziu se zaměřením na hudební výchovu. Dále pokračovala studiem etnologie. V bakalářském cyklu kromě etnologie studovala i hudební vědu. Etnomuzikologie proto byla jasným průsečíkem jejího dalšího badatelského směřování. Celé své magisterské studium se věnovala především této disciplíně.

Praktické hudební zkušenosti získávala již s předškolním věkem. Od počátku základní školní docházky se na ZUŠ věnovala hře na klavír a později i hře na klarinet. V únoru roku 2009 nastoupila do dechového orchestru *Pra-lin-ka Praha* na pozici druhé klarinetistky. Zde působila do prosince 2012 na stejném místě.

Dechová hudba nepatřila mezi její oblíbené žánry. Nikdy se k ní však nestavěla odmítavě a během svého působení v dechovém orchestru si k ní vypěstovala neutrální až kladný vztah, ne však důsledkem samotné hudby, nýbrž prostředím a herními příležitostmi, které tato hudba s sebou nese. Účinkováním na festivalech, průvodech, koncertech, monstrokonzertech a dalších hudebních produkcích se přímo stala účastnicí a v podstatě vlastním objektem pozorování. Později v tomto prostředí prováděla výzkum. Její zúčastněné (doslova) pozorování se tedy vyvíjelo od nevědomého k vědomému.

Její pozice v rámci tohoto bádání proto spojuje jak *emický*, tak *etický* přístup a jako profesionální muzikoložka a etnoložka může analyzovat hudební i sociální struktury daného děje. Jako přímá participantka těchto procesů může popisovat pocity, které cítila při svém angažmá v dechovém orchestru a má autentické vzpomínky na prostředí, do kterého by cizí člověk mohl jen s obtížemi vstoupit. Z hlediska etnologie (etnomuzikologie) se tak nachází v ideální výchozí pozici, ze které může popsat vlastně úplně všechno v rámci svého tématu. Úskalí však může spočívat právě v této rovnováze emického a etického pohledu. Jeden přístup může převážet nad druhým a v tom okamžiku se z takového hodnocení může stát buď pouhý popis vlastních zážitků, nebo naopak suchá teorie, ve které se nezužítkuje autenticita terénu. Pro vyvážení těchto pozic proto využívá metodu *autoetnografie*¹⁰, která s oběma hledisky počítá.

¹⁰*Autoetnografie* je sebereflektivní metoda, která popisuje badatelovy osobní zkušenosti se zkoumaným terénem. Jedná se o hluboké porozumění kulturnímu jevu, založené na vlastním, autentickém prožitku. Nedílnou součástí metody je terénní výzkum. Carolyn Ellis ji definuje jako „...bádání, psaní, příběh, jako metodu, která je osobně a autobiograficky spojena s kulturou, společností i politikou.“ (Ellis Carolyn; *The Ethnographic I: A Methodological Novel About Autoethnography*, Rowman Altamira, 2004). Deborah Reed Danahay slovo autoetnografie

4 Stav bádání v literatuře

Vzhledem k interdisciplinárnosti tématu diplomové práce je zajímavé sledovat, jak jednotliví badatelé z různých oborů přistupují k předmětu svého bádání. Je to zřejmé především v metodologii, kterou si volí pro popis svých badatelských přístupů. Pokud je rozdělím na dvě hlavní skupiny a to folkloristy/hudební folkloristy/ etnomuzikology a hudební vědce, je tento rozdíl nejmarkantnější. Hudební vědci se snaží o detailní popis, téměř exaktní, který patří k úzce vymezenému tématu jejich oboru. Etnologové oproti tomu často usilují o syntézu a interdisciplinaritu.

V této kapitole představuji a komentuji publikace, se kterými jsem se setkala při svém bádání v literatuře. Jediný ucelený stav bádání, ačkoliv úzce zaměřený na vojenskou dechovou hudbu nalezneme v knize Evy Vičarové *Rakouská vojenská hudba 19. století a Olomouc*¹¹. Pro základní orientaci ve vojenské dechové hudbě, nebo pouze dechové hudbě je však velmi přínosný a badatele odkáže na další knihy, které by neměly uniknout jeho pozornosti.

Literaturu a prameny, se kterými jsem se setkala, dělím do podkapitol dle tématu, kterým se věnuji. Výjimku tvoří hned první dílčí kapitola, která je věnována slovníkům a encyklopediím bez ohledu na jejich oborové zaměření. Dělení na tematické zaměření knih, dle mého názoru, pomáhá rychle se zorientovat v problematice.

4.1 Slovníky a encyklopedie

Hned v tomto případě je zřejmé, jakými metodami pracují již zmiňované skupiny vědců. Dalo by se to zjednodušit tak, že hudební vědci a další vyhraněně zaměřeni badatelé slovníky píší a etnologové z nich čerpají pro své mezioborové práce. Co se týče etnologie, nejnovějším pokusem o systematické zmapování poznatků je třísvazková encyklopedie *Lidová kultura: Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*¹². Úplný rozsah národopisného bádání nemůže pojmut ani třísvazkové kolektivní dílo, a proto se jedná opravdu jen o základní pojmy. Hesel spojených s dechovou hudbou zde není příliš mnoho. Jedná se pouze o téma *dechová harmonie*¹³ a *dechová kapela*¹⁴. Obojí je zpracováno především historicky a spíše z pohledu hudební vědy než etnologie, nebo etnomuzikologie. Pro základní představu však podávají dostatečný přehled a odkazují též na další literaturu. Další související hesla jsou spo-

(*autoethnography*) rozkládá na tři část:, ...the research process (*graphy*), on culture (*ethno*) and on self (*auto*)“ (Reed Danahy; *Auto/ethnography: rewriting the self and the social*, Berg 1997). V českém jazyce bychom to mohli doslovně vyjádřit jako *já v procesu kultury*.

¹¹ Vičarová Eva; *Rakouská vojenská hudba 19. století a Olomouc*, Univerzita Palackého, Olomouc 2002.

¹² Brouček Stanislav, Jeřábek Richard (ed.); *Lidová kultura: Národopisná encyklopedie Čech Moravy a Slezska*, Mladá Fronta, Praha 2007.

¹³ Traxler Jiří; *Dechová harmonie*, in: ib.

¹⁴ Kurfürst Pavel; *Dechová kapela*, in: ib.

jena se základním etnomuzikologickým bádáním, a to: *etnomuzikologie, folklor a hudební folklor*¹⁵. Všechna jsou zpracována s odkazy na další literaturu. Obsáhlejší studii o lidové hudbě můžeme najít v další etnologické *encyklopedii* a to *Československé vlastivědě*¹⁶. Na studii o lidové hudbě se podílel Jaroslav Markl a Vladimír Karbusický. Snaží se obsáhnout problematiku lidové písně v celém historickém kontextu. Je zde věnováno hodně prostoru i tzv. *pokleslým žánrům*, se kterými má dechová hudba a *lidovka* mnoho společného.

Z pohledu hudební vědy existuje mnoho obecných hudebně vědných slovníků. K mému tématu se vztahují spíše české slovníky, ale i cizojazyčná díla jako *MGG*¹⁷ a *NGD*¹⁸ se zabývají hesly spojenými s dechovou hudbou. V *MGG* jsem našla obsáhle zpracované heslo *Blasorchester*¹⁹, kde se autor historicky věnuje vojenským, civilním, profesionálním i amatérským dechovým orchestrům. Část hesla je také věnována hudbě školních orchestrů v USA. Dalším heslem v *MGG* je *Marsch*²⁰, zde se jedná především o rozbor pochodu jako hudební formy a zároveň žánru, který je uplatňován v různých nástrojových obsazeních. Od stejného autora pochází i další heslo o *Militärmusik*²¹. Po krátkém teoretickém úvodu se zabývá jednotlivými zeměmi, kde se vojenská hudba uplatňovala.

V *NGD* můžeme najít podobná hesla, ale oproti *MGG* téma dechové hudby rozšiřují. Jako zvláštní druh dechové hudby je zde vyčleněna *janissary music*²², která výrazně ovlivnila podobu dechové hudby. Velká část je věnována i janičářské hudbě v dílech evropských skladatelů. Stejně jako v *MGG* i zde můžeme nalézt heslo *military music*²³, které vysvětluje nejen historický vývoj, ale také se zabývá nástrojovým obsazením v evropském srovnání, dechovými uskupeními a na závěr také dechovou hudbou v USA. Oba slovníky reflektují fenomén dechové hudby v USA. Je zvláštní, že v české literatuře se s tím nesetkáváme. Důvodem je patrně historický vývoj v období, kdy byly tyto slovníky sepisovány a možná také hudební vliv, který u nás americká dechovka rozhodně nezanechala (a pokud, tak jen zprostředkovaně).

¹⁵ Tyllner Lubomír; *Etnomuzikologie, Folklor, Hudební folklor*, in: Brouček Stanislav, Jeřábek Richard (ed.); *Lidová kultura: národopisná encyklopedie Čech Moravy a Slezska*, Mladá Fronta, Praha 2007.

¹⁶ *Československá vlastivěda*; ČSAV, Orbis, Praha 1968.

¹⁷ *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter Mätzler, 1994 – 2008.

¹⁸ Sadie Stanley, Tyrell John (eds.); *The new grove dictionary of music and musicians*, Oxford University Press 2001.

¹⁹ Suppan Wolfgang; *Blasorchester*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter Mätzler, 1994 – 2008.

²⁰ Hofer Achim; *Marsch*, in: ib.

²¹ Hofer Achim; *Militärmusik*, in: ib.

²² Pirker Michael; *Janissary music*, in: Sadie Stanley, Tyrell John (eds.); *The new grove dictionary of music and musicians*, Oxford University Press 2001.

²³ Montagu Jeremy, Suppan Armin, Suppan Wolfgang, Murray D. J. S, Camus Raoul F.; *Military music*, in: ib.

České slovníky nejsou k heslům o dechové hudbě o moc štedřejší. Je to dáno jejich zaměřením na umělejší hudbu, které se ve velké většině věnují. *Slovník české hudební kultury*²⁴ se vymezuje pouze v kontextu českých zemí. Proto i pojmy jako *dechová hudba*²⁵, *lidovka*²⁶, *pochod*²⁷ a *polka*²⁸ jsou uvedeny do našeho prostředí a není jim věnována pozornost třeba v celoevropském pohledu. Hesla doplňuje soupis literatury potřebné k dalšímu bádání.

Z jiného pohledu se na dechovou hudbu dívá *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*²⁹, pro kterou je dechová hudba také spíše okrajovým tématem. Pokud se však na ni podíváme jako na jistý druh populární hudby (kterou bezpochyby je), mělo by zde být této problematice věnováno možná více prostoru. Encyklopedie zahrnuje i heslo *hudební folklór*³⁰. Tento pojem ztotožňují s termínem *lidová hudba*, který dle mého názoru neznámá zcela totéž. Dále je zde uvedeno heslo *lidovka*³¹, které stručně a výstižně vymezuje tento pojem. Bohužel však bez dalších odkazů na literaturu.

Konkrétní představitele dechové hudby lze nalézt v *Československém hudebním slovníku osob a institucí*³², kde autory spojené s dechovou hudbou zpracoval *Robert Šálek*. Jedná se o známé autory, kteří mnohdy zasáhli i do vývoje umělejší hudby, nebo jsou jinak známí v hudebním světě (např.: *Julius Fučík, Karel Vacek, Jaromír Vejvoda, František Kmoch* ad.).

4.2 Dechová hudba

Literatura k dechové hudbě není tak obsáhlá, jak by se mohlo od společensky velmi rozšířeného hudebního žánru očekávat. Současně to však dokazuje její živost a životaschopnost, protože badatelé často zachycují až to, co odchází, nebo se snaží popsat to, co již není. Na úrovni populárně naučných či pouze populárních publikací je možné nalézt větší množství informací. Současná dechová hudba se snaží využívat i současná média – internet, televizi, rádio a hudební nosiče.

Pro lepší orientaci a především z důvodu velkého množství literatury je tato kapitola dále dělena na vojenskou dechovou a spolkovou dechovou hudbu, které jsou historickými předchůdkyněmi dnešní dechové hudby.

²⁴ Fukač Jiří, Vysloužil Jiří (red.); *Slovník české hudební kultury*, Editio Supraphon, Praha 1997.

²⁵ Kunz Ludvík, Fukač Jiří; *Dechová hudba*, in: ib.

²⁶ Fukač Jiří, Vysloužil Jiří; *Lidovka*, in: ib.

²⁷ Gregor Vladimír, Trojan Jan; *Pochod*, in: ib.

²⁸ Gregor Vladimír, Laudová Hana; *Polka*, in: ib.

²⁹ Matzner Antonín, Poledňák Ivan, Wasserberger Igor a kol.; *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*, Editio Supraphon, Praha 1983.

³⁰ Osolobě Ivo; *Hudební folklór*, in: Matzner Antonín, Poledňák Ivan, Wasserberger Igor a kol.; *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*, Editio Supraphon, Praha 1983.

³¹ Kotek Josef; *Lidovka*, in: ib.

³² Černušák Gracian, Štědroň Bohumír, Nováček Zdeněk; *Československý slovník osob a institucí*, státní hudební vydavatelství, Praha 1965.

Vraťme se však k pracím o dechové hudbě obecně. Jednou z nejnovějších, největších a nejobsáhlejších je kniha Milana Koukala - *Dechovka*³³. Jedná se o publikaci populárně naučnou, plnou fotografií a ilustrací, která přehledně mapuje dějiny, osobnosti a kapely současné dechové hudby. Její velký přínos vidím v současném pohledu na problematiku a v seznamu všech dechových kapel a orchestrů v ČR uvedeném na závěr knihy. Z dalších populárně naučných prací můžeme uvést dvoudílný přepis pořadu Josefa Pospíšila *Za vesnickými muzikanty* a *Nejen za vesnickými muzikanty*³⁴, který velmi podrobně mapuje historii a současnost jednotlivých dechovek a i jejich význačných představitelů, většinou však známých pouze na regionální úrovni.

Naopak starší, ve své době informačně hodnotnější je nepublikovaná disertační práce Roberta Šálka *Dechový orchestr*³⁵, která historicky, bohužel však dobovou optikou, pohlíží na historii dechové hudby od konce 19. století do „současnosti“. Stejný autor na téma dechovky navazuje kapitolou ve sborníku *Dějiny hudby v obrysech*³⁶ a knihou *Ruská rohová hudba*³⁷.

Společenskou reflexi dechové hudby a s ní souvisejících témat představují většinou články ve více či méně odborných periodických³⁸, nebo příspěvky na konferencích³⁹. Aktuálním popisem současnosti, samozřejmě i s krátkým exkurzem do minulosti dechové hudby je kniha Bedřicha Jandy *Dechová hudba a dnešek*⁴⁰. Témata, kterých se autoři dotýkají ve dvacátém století, jsou v jistém smyslu podobná. Údiv nad životností dechovky se prolíná ve všech historických dobách a zhodnocení dechové hudby a její uměleckosti. Neexistuje totiž jednotný pohled na to, zda se jedná o hudbu umělečnickou či neumělečnickou. Její návaznost na lidovou hudbu je jednoznačná. Jenže už v počátcích je směsí tzv. vysoké a nízké kultury a v současnosti také využívá prostředky šíření typické pro umělečnickou hudbu. V konkrétním pro-

³³ Koukal Milan; *Dechovka*, Slovart Praha 2007.

³⁴ Pospíšil Josef; *Za vesnickými muzikanty*, Plzeň 1999.

Pospíšil Josef; *Nejen za vesnickými muzikanty*, Plzeň 2005.

³⁵ Šálek Robert; *Dechový orchestr*, Olomouc 1956 (dizertační práce, uloženo v EU AVČR – knihovna kabinetu hudební historie).

³⁶ Šálek Robert; *Vznik a vývoj dechové hudby*, in: *Dějiny hudby v obrysech*, sestavil Jiří Stehlík, 2. část, Brno 1968.

³⁷ Šálek Robert; *Ruská rohová hudba*, Hudba SSSR I, 1950.

³⁸ Šálek Robert; Dechové orchestry na vzestupu, *Lidová tvořivost* 9 1958, s. 218.

Bělohoubek Karel; Co nás čeká v oboru dechové hudby?, in: *Naše Muzika*, roč. IV., č. 1/2011.

Hejzlar Tomáš; Dechové hudbě pomyslná "hrana" neodezněla, in: *Naše Muzika*, roč. IV., č. 4/2011.

Karbusický Vladimír; Jak dál s lidovkou?, *Hudební rozhledy* 1961, č. 12, s. 900 – 903.

Majer Jiří; Dechovka, dechovka, dechovka, *Opus musicum* 7, 1975, č. 8 s. 225 – 228.

³⁹ Tyllner Lubomír; *Dechovka, aneb mezi folklorem, tradicí a kým*, In: *Lidová kultura v kulturním vývoji české republiky (1918 - 1998)*. Strážnice, 1999, s. 36 - 44.

⁴⁰ Janda Bedřich; *Dechová hudba a dnešek*, Praha 1972.

středí venkovské zábavy může být chápána (a většinou tomu tak je) jako folklorní, a i znaky, které vykazuje, jsou blíže tradičnímu folkloru.

V menší míře se vyskytují i jakési *metodické* příručky pro dechové orchestry. Většinou se však jedná o ideologické zdůvodnění činnosti dechových orchestrů, nikoliv o metodiku instrumentace, o kompozici a hudební vedení těchto uskupení. Jedním z nich je např. příspěvek Pavla Staňka *Nový repertoár dechových orchestrů* a Milana Bartoše *Estrádní orchestr a jeho využití*⁴¹ do Hudebních rozhledů. Kniha Vladimíra Adamského *Hrajeme k tanci a poslechu*⁴² představuje v rámci instrumentálního složení dechového orchestru jistou metodickou podporu, jedná se však především o popis nástrojových složení.

Velký potenciál se skrývá v regionálních publikacích⁴³, které cílí na místní posluchače a čtenáře, mohou však posloužit i při celkovém srovnání. Jejich náklad je často velmi nízký, a publikace nejsou běžně dostupné. Co se týče profesionality zpracování a odbornosti, to bývá často na velmi dobré úrovni.

Přestože dechový orchestr je jedním ze základních orchestrálních uskupení, do dnešní doby se nedočkal zasloužené pozornosti. Potřebný metodický nebo učebnicový materiál pro práci s dechovým orchestrem, nauka o instrumentaci a jiné poznatky týkající se dechovky většinou ulpívají na povrchu, ačkoliv se po podobných materiálech volá již od padesátých let dvacátého století⁴⁴. Zatím však nikdo nic podrobného nenapsal. Příspěvky v odborných časopisech⁴⁵, nebo útlé stručné a v podstatě již dosti zastaralé knihy⁴⁶ nenabízejí novým zájemcům o tvorbu pro dechový orchestr či práci s dechovým orchestrem dostatečnou metodickou bázi.

⁴¹ Staněk Pavel; *Nový repertoár dechových orchestrů*, Hudební rozhledy 1958, č. 20.

Bartoš Milan; *Estrádní orchestr a jeho využití*, Hudební rozhledy IV/1951, č. 6.

⁴² Adamský Vladimír; *Hrajeme k tanci a poslechu*, Praha 1961, Orbis.

⁴³ Mařík Jiří; *Z historie hudby na Bystrcku*, Bystrc 2000.

Koutník Jaroslav; *Dechovky v Pelhřimově*, Sdružený klub pracujících 1985.

Řehák František; *Babouci. Nejstarší česká dechovka*, Muzeum v Týně nad Vltavou, 1989.

⁴⁴ Viz. Předmluva ke knize Šálek Robert; *Vojenská hudba (monografie), stručné dějiny*, Praha 1956.

⁴⁵ Bartoš Milan; *Estrádní orchestr a jeho využití*, Hudební rozhledy IV/1951, č. 6.

Šálek Robert; *Poznámky k otázkám orchestrace dechového orchestru*, Hudební rozhledy 7, 1954, s. 179.

⁴⁶ Praveček Jindřich; *Dechový orchestr - dirigování instrumentace*, Praha 1987, Panton.

Zamrzla Rudolf; *Nauka o instrumentaci pro dechovou hudbu*, F.A.Urbánek, Praha 1929.

4.2.1 vojenská dechová hudba

K vojenské hudbě jsou nejucelenějším pramenem knihy Roberta Šálka⁴⁷, z větší míry však těžce, nebo vůbec dostupné. Stejně tak je tomu s rukopisem práce *Vojenské dechové orchestry po roce 1945*⁴⁸ Olega Podgorného a *The rise and development of military music*⁴⁹ George Farmera. Ani v jednom případě se však nejedná o nejnovější poznatky v bádání. Farmerova kniha o vojenské hudbě dokonce pochází z roku 1912 a Šálkovy příspěvky k vojenské dechové hudbě z období padesátých let. Všechny však dokreslují historický vývoj dechové hudby u nás, nebo v Evropě.

Spíše populárně naučné pojetí má kniha Otto Boška *Vyprávění o starých vojenských kapelách, převážně pražských*⁵⁰, kde popisné informace autor doplňuje a přikrašluje společenskými zajímavostmi. Podobně je koncipován i článek Jana Kapusty *Vojenské kapely a česká národní společnost 19. století*⁵¹ a kniha Karla Šindeláře *Vznik, vývoj a působení starých vojenských hudeb*⁵².

O střeoevropském fenoménu - Pavlisově vojenské hudební škole v Čechách - se zmiňuje Vlasta Valeš ve svém příspěvku na konferenci *Vojenská hudba v kultuře a historii českých zemí*⁵³. O dalším vzdělávání mladých hudebníků píše také Karel Šindelář v publikaci *Vojenské plukovní hudby a vojenská hudební škola z let 1918 - 1939*⁵⁴. Ve sborníku *Padesát let hudební školy Váta Nejedlého 1923 - 1973*⁵⁵, se můžeme dočíst i o vzdělávání hudebníků po druhé světové válce.

Nejnovější poznatky v oboru vojenské dechové hudby bezesporu přináší kniha Evy Vičarové *Rakouská vojenská hudba 19. století a Olomouc*⁵⁶ a sborník konference *Vojenská hudba v kultuře a historii českých zemí*, jehož editorkou je Jitka Bajgarová⁵⁷. Obě knihy se navzájem velmi doplňují také tím, že Eva Vičarová na zmiňované konferenci přednesla pří-

⁴⁷ Šálek Robert; *Česká dechová hudba 1900–1960 (rukopis)*, Olomouc 1965, strojopis v EU AVČR – knihovna kabinetu hudební historie.

Šálek Robert; *Vojenská hudba. Stručné dějiny*, vyd. MNO - inspektorát vojenských hudeb, Praha 1956 (uloženo v EU AVČR – knihovna kabinetu hudební historie).

⁴⁸ Podgorný Oleg; *Vojenské dechové orchestry po roce 1945*, Praha 1983, Strojopis v knihovně EU AVČR – knihovna kabinetu hudební historie.

⁴⁹ Farmer H. G.; *The rise and development of military music*, London 1912.

⁵⁰ Bošek Otto; *Vyprávění o starých vojenských kapelách, převážně pražských. S dodatkem o dudácích píseckého pluku*, Elka Perss, Praha 1997.

⁵¹ Kapusta Jan; *Vojenské kapely a česká národní společnost 19. století*, Hudební věda 1971, č. 2.

⁵² Šindelář Karel; *Vznik vývoj a působení starých vojenských hudeb*, Praha 1983.

⁵³ Valeš Vlasta; *Pavlisova vojenská hudební škola*, in: Jitka (ed.); *Vojenská hudba v kultuře a historii českých zemí*, EÚAV ČR, Praha 2007.

⁵⁴ Šindelář Karel; *Vojenské plukovní hudby a vojenská hudební škola z let 1918 - 1939*, Praha 1980, rkp. v knihovně kabinetu hudební historie EU AVČR.

⁵⁵ *Padesát let vojenské hudební školy Váta Nejedlého 1923 - 1973*, Praha 1973, uloženo v NM – ČMH.

⁵⁶ Vičarová Eva; *Rakouská vojenská hudba 19. století a Olomouc*, Univerzita Palackého, Olomouc 2002.

⁵⁷ Bajgarová Jitka (ed.); *Vojenská hudba v kultuře a historii českých zemí*, EÚAV ČR, Praha 2007.

spěvek, který je zkrácenou verzí její knihy. Dostupnost a podání informací je pro současného čtenáře dobře stravitelné a velmi přínosné.

Popisy a schémata vojenské hudby, kterými se měli řídit vojenští kapelníci v Rakousku-Uhersku, tzv. *Verordnungsbblatt*⁵⁸, jsou v současné době nedostupné.

4.2.2 Spolková dechová hudba

Problematika spolkové hudby pravděpodobně ještě čeká na své badatele. I když poznatků je mnoho, jejich dostupnost a popularita je zakotvena spíše regionálně. Zápisy v kronikách, v časopisech jsou na úrovni měst a vesnic a i vydávání publikací k různým výročím je záležitostí čistě místní. Zájem o tato hudební tělesa je také často dobově podmíněná. Celkem podrobně je proto zmapována činnost hornických kapel na Ostravsku⁵⁹ a podobně i kapel na Oslavansku⁶⁰. Zcela se zde zapomíná na hornické kapely na Příbramsku, Kladensku, Kutnohorsku, případně na Jáchymovsku. Domnívám se, že je to kvůli době, ve které tyto příspěvky vznikaly.

Obecnější pojetí vykazují příspěvky Jana Kapusty *Kapely horníků a česká společnost 19. Století a Sbory měšťanských ostrostřelců, jejich kapely a české národní hnutí*⁶¹, které se snaží o zachycení historického vývoje v širším rozhledu a neopomíná také jiné druhy spolkových kapel. Zatím nebyla napsána samostatná kniha o sokolských dechových kapelách. Toto opomenutí je způsobeno osobností Františka Kmocha, který většinou zastínil svým zakladatelským počinem jiné osobnosti a kapely sokolského hnutí. Vše, co se týká právě sokolských hudeb, je pak hlavně o něm.

4.3 Monografie

Monografie v oblasti dechové hudby se věnují především osobnostem z řad nejznámějších skladatelů. Jako příklad zde může sloužit publikace: *Julius Fučík, tvůrce české umělecké hudby lidové. Osobnost a dílo*, *Skladatel Václav Vačkář, člověk a umělec*, *Karel Vacek, František Kmoch: život českého muzikanta*, *Jaromír Vejvoda – král české polky*, *Václav František Červený, tvůrce dechové hudby, Dechové kapely, pochod a František Kmoch, Dechová*

⁵⁸ Armer K. K.; *Verordnungsbblatt (vojenské hudby, schematismy vojenských kapelníků R-U)*.

⁵⁹ Gregor Vladimír; *Hornické kapely na Ostravsku*, in: *Sborník prací Pedagogického institutu v Ostravě*, Dějepis-zeměpis, Praha 1963.

Myšková-Bílková Pavla; *K počátkům hornických kapel v ostravsko-karvinském revíru*, Vlastivědné listy, Vlastivědná společnost, Slezské muzeum, Opava, roč. 12/1986, č.

⁶⁰ Gregor Vladimír; *Hornické kapely na Oslavansku*, Český lid 1956 č. 1.

⁶¹ Kapusta Jan; *Kapely horníků a česká společnost 19. století*, Slezský sborník, 1972, č. 3.

Kapusta Jan; *Sbory měšťanských ostrostřelců, jejich kapely a české národní hnutí*, Zprávy z muzeí od Trstenické stezky 1967, č. 2.

hudba a Václav Vačkár⁶² uvedené jsou jistě jedny z mnoha, a ty nejslavnější. Dechová hudba je obecně vnímána často regionálně a stejně tak i její autoři. Věřím proto, že existuje i mnoho přínosných publikací i o méně známých hudebnících a skladatelích oblasti dechové hudby (např. *Za vesnickými muzikanty* Josefa Pospíšila), které jsou však, z hlediska mého bádání pro můj účel nepotřebné, nebo nejsou běžně dostupné a proto jsem tuto literaturu dále nezkoumala.

Trochu jinou literaturu, přestože monograficky zaměřenou, reprezentuje kniha Jitky Ludvové *Dokonalý antiwagnerián. Eduard Hanslick, paměti, ...*,⁶³ – paměti Eduarda Hanslicka, které jsou velmi dobrým popisem společnosti devatenáctého století a je zde právě i poučená reflexe dechové hudby v dobových kulisách.

4.4 Muzikologická literatura

Protože se jedná o nonartificiální hudbu, která zpravidla muzikology příliš nezajímá, poznatky a poznámky o dechové hudbě je třeba hledat v širších hudebních tématech. Výjimku tak tvoří Josef Kotek, který si nonartificiální hudbu stanovil za svůj hlavní předmět bádání a jeho práce jsou zdrojem mnoha informací i o dechové hudbě, většinou zkoumané historickou metodou. První z nich je nazvána *K problematice historického vývoje masových (tzv. užitých) žánrů v české hudbě 20. století*⁶⁴ a jejím spoluautorem je Lubomír Fendrych. Velmi přínosná je dvoudílná publikace *Dějiny české populární hudby*⁶⁵, která se věnuje mimo jiné žánru dechové hudby a lidovky jak v Rakousku-Uhersku, tak i v období po vzniku Československa. Tematicky spíše okrajové jsou články Jana Kapusty *K historicko-společenským podmínkám vzniku a rozvoje nonartificiální hudby v Čechách* a *K problému národnosti v hudbě*⁶⁶, Bo-

⁶² Krtička Stanislav; *Julius Fučík, tvůrce české umělecké hudby lidové. Osobnost a dílo*, Brno 1942, rukopis v EU AVČR – knihovna kabinetu hudební historie.

Krtička Stanislav; *Skladatel Václav Vačkár, člověk a umělec. Příloha k základní publikaci téhož autora: Živá hudba - mrtvá teorie*, Odborové sdružení hudebníků čsl., Praha 1938.

Dorůžka Lubomír; *Karel Vacek*, Editio Supraphon, Praha 1984.

Chvalovský Karel; *František Kmoch: život českého muzikanta a vlastence*, Panton 1971.

Ostreží Slávek; *Jaromír Vejvoda - král české polky*; Bärenreiter . Editio Supraphon, Praha 1995.

Červený Jiří; *Václav František Červený, tvůrce dechové hudby*. Zaznamenal vnuk Jiří Červený v roce 1955, Praha rkp. Archivu českého hudebního fondu.

Kapusta Jan; *Dechové kapely, pochod a František Kmoch*, Supraphon, t.ST 2, 1974.

Fikrle Rudolf; *Dechová hudba a Václav Vačkár*, in: Zpravodaj středočeské vlastivědy a kronikářství 1970, č. 1, oblastní muzeum Roztoky u Prahy.

⁶³ Ludvová Jitka; *Dokonalý antiwagnerián. Eduard Hanslick, paměti, ...*, Praha 1992.

⁶⁴ Kotek Josef, Fendrych Lubomír; *K problematice historického vývoje masových (tzv. užitých) žánrů v české hudbě 20. Století*.

⁶⁵ Kotek Josef; *Dějiny české populární hudby a zpěvu, I. díl (do roku 1918)*, Academia, Praha 1994.

Kotek Josef; *Dějiny české populární hudby a zpěvu (1918 – 1968)*, Academia, Praha 1998.

Kapusta Jan; *K historicko-společenským podmínkám vzniku a rozvoje nonartificiální hudby v Čechách*, Hudební věda č. 2, Praha 1990.

Kapusta Jan; *K problému národnosti v hudbě*, Hudební věda 1980 č. 1.

huslava Čížka *Václav František Červený a jeho hudební nástroje v Pražském národním muzeu. K vyvrcholení jubilejního roku slavného českého nástrojaře 19. století*⁶⁷, Marty Ottlové a Milana Pospíšila *Proměna hudby v městské společnosti 19. století*⁶⁸.

Velmi dobře doplňuje Kotkovy historické knihy publikace *O české populární hudbě a jejích posluchačích. Od historie do současnosti*⁶⁹, která zahrnuje i výsledky terénního výzkumu. Její poznatky směřují do každodenní praxe při setkání s nonartificiální hudbou. Poněkud nesrozumitelný může být článek Poledňáka a Fukače *Funkce hudby*⁷⁰, publikovaný v roce 1979 v Hudební vědě. Další příspěvky k teorii tzv. *lehké* či nonartificiální hudby jsou pouze ve formě článků⁷¹.

Hudební příručku pro práci s hudbou *lehčího žánru* napsal Jaroslav Maren *Skladební a aranžérské praktiky v zábavní hudbě*⁷² a doplnit ji může kniha Luděk Zenkla *Dnešní instrumentální soubory*⁷³. Dobrý základ pro studium jakékoliv instrumentální hudby a jejích souborů poskytuje známá publikace Pavla Kurfürsta *Hudební nástroje*⁷⁴.

4.5 Literatura o folkloru

Dechová hudba především lidovkového charakteru čerpá textovou i melodicko-harmonickou inspiraci z lidového prostředí. Jak současný repertoár, složení dechového orchestru, tak i hudební postupy můžeme dohledat v tradiční středoevropské kultuře. Pokládám za důležité zohlednit i knihy, které se zabývají folkloristikou, jejíž hudební a další společenské projevy s tématem folkloru spjaté, jsou součástí problematiky dechové hudby.

Publikace, které se specializují na hudební folklor, vycházejí v různých dobách, částečně se doplňují, částečně na sebe navazují, potýkají se s různými paradigmaty, často určenými dobovými představami. V případě publikací Františka Bonuše *Úvod do studia hudební a taneční folkloristiky* a Lubomíra Tyllnera *Úvod do studia lidové písně* se přímo jedná o skrip-

⁶⁷ Čížek Bohuslav; *Václav František Červený a jeho hudební nástroje v pražském Národním muzeu. K vyvrcholení jubilejního roku slavného českého nástrojaře 19. století*, Hudební nástroje 1992 č. 4.

⁶⁸ Ottlová Marta, Pospíšil Milan; *Proměna hudby v městské společnosti 19. století*. In: *Město v české kultuře 19. století*, sborník symposia v Plzni 4-6. března; Praha 1983, národní galerie, edice studie a materiály 1.

⁶⁹ Kotek Josef; *O české populární hudbě a jejích posluchačích. Od historie do současnosti*, Panton, Praha 1990.

⁷⁰ Fukač, Jiří - Poledňák Ivan; *Funkce hudby*, Hudební věda 1979, č. 2 a 3, s. 123 - 145 a 220 - 245.

⁷¹ Fendrych L; *K otázce společenské funkce masových hudebních žánrů a jejich estetického hodnocení*, Hudební věda č. 4, 1967, č. 4. s. 675 - 680.

Karbusický Vladimír; *K pojmu a estetice „lehké hudby“*, Hudební věda 1967, č. 2, s. 338.

Fukač, Jiří, Poledňák Ivan; *K typologickým polarizacím hudby, zejména polarizaci hudby artificiální a nonartificiální*, Hudební věda 1977, č. 4.

⁷² Maren J.; *Skladební a aranžérské praktiky v zábavní hudbě*, Středočeské krajské kulturní středisko Praha 1987

⁷³ Luděk Zenkl; *Dnešní instrumentální soubor*, Praha 1955.

⁷⁴ Kurfürst Pavel; *Hudební nástroje*, Togga 2002.

ta⁷⁵. Již trochu starší prací, která si však nenárokuje všeobecný přehled je *Česká píseň lidová* Josefa Černíka⁷⁶. Naopak mezi nejnovější díla v tomto oboru lze zařadit *Výběrovou bibliografii*⁷⁷ o lidové hudbě Dušana Holého a Kláry Císaríkové a publikaci Lubomíra Tyllnera *Tradiční hudba. Hledání kořenů*⁷⁸, kde zmiňuje především procesy, kterým v tradiční společnosti podléhá jakýkoliv prvek kultury. Variační proces zmíněný v knize Lubomíra Tyllnera je rozveden ve sborníku redigovaném Bohuslavem Benešem *O životě písně v lidové tradici*⁷⁹ na konkrétních příkladech. Dalšími obecně zaměřenými publikacemi jsou příspěvky Josefa Stanislava *O lidové hudbě, písni, tanci a lidové tvořivosti* a *O té lidové a vážné hudbě a lidových hudebnících*⁸⁰, Jiřího Horáka *Naše lidová píseň*⁸¹ a Otakara Hostinského *O naší světské písni lidové*⁸².

Zaměření na konkrétní oblast folkloru můžeme najít v dalších knihách. Jsou to např. *Lidové hudební nástroje* Josefa Režného⁸³, tematicky příbuzný *Slovník nástrojů lidové hudby*⁸⁴ Ludvíka Kunze či *Z dějin polky*⁸⁵ Vladimíra Vycpálka.

V tematickém okruhu folkloru a dechové hudby se setkáváme s předmětem zkoumání lidové písně a lidovky v dechové hudbě, nebo v hudbě obecně. Příspěvky jsou spíše staršího data, ale vzhledem k dalšímu nezájmu o toto téma jsou jediné a informačně přínosné. Na pokračí odborného žánru se pohybuje článek Dušana Havlíčka *Lidovka a co s ní*⁸⁶, který je reakcí na článek Vladimíra Karbusického *Jak dál s lidovkou?*⁸⁷, který patrně popudil mnoho příznivců dechové hudby. Během roku 1962 se v Hudebních rozhledech objevují rozhovory s osobnostmi, které se k tomuto sporu vyjadřují, a probíhá zde diskuse formou korespondence. Vyvrcholením této problematiky je opět článek Vladimíra Karbusického *Lidovka, dechovka a diskuse kolem nich*⁸⁸.

⁷⁵ Bonuš František; *Úvod do studia hudební a taneční folkloristiky*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1964.

Tyllner Lubomír; *Úvod do studia lidové písně*, Pedagogická fakulta, České Budějovice 1989.

⁷⁶ Černík Josef; *Česká píseň lidová*, Knihovna hudebních rozhledů, Melantrich, Praha 1938.

⁷⁷ Holý Dušan, Císaríková Klára; *Lidová hudba (výběrová bibliografie)*, Brno 2008.

⁷⁸ Tyllner Lubomír; *Tradiční hudba. Hledání kořenů*, EÚAV ČR, Praha 2010.

⁷⁹ Beneš Bohuslav (ed.); *O životě písně v lidové tradici. Variační proces ve folklóru*, Brno 1973.

⁸⁰ Stanislav Josef; *O lidové hudbě, písni, tanci a lidové tvořivosti*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1958. Stanislav Josef; *O té lidové a vážné hudbě a lidových hudebnících*, Praha 1939, nově in: Stanislav Josef, *stati a kritiky*, Praha 1957, Knihovna hudebních rozhledů III, sv. 6-7.

⁸¹ Horák Jiří; *Naše lidová píseň*, Jos. R. Vilímek, Praha 1946.

⁸² Hostinský Otakar; *O naší světské písni lidové*, Český lid I., F. Šimáček, Praha 1892, s. 27 – 35.

⁸³ Režný Josef; *Lidové hudební nástroje v Čechách*, Praha 1975.

⁸⁴ Kunz Ludvík; *Nástroje lidové hudby v Čechách na Moravě a ve Slezsku, I. - IV.*, Valašské muzeum v přírodě, Rožnov pod Radhoštěm 2009.

⁸⁵ Vycpálka V. *Z dějin polky*, Československá etnografie 9, 1961, č. 4, s. 358 – 373.

⁸⁶ Havlíček Dušan; *Lidovka a co s ní*, Hudební rozhledy 1961, č. 12, s. 502 – 504.

⁸⁷ Karbusický Vladimír; *Jak dál s lidovkou?* Hudební rozhledy 1961, č. 12, s. 900 – 903.

⁸⁸ Karbusický Vladimír; *Lidovka, dechovka a diskuse kolem nich*, Hudební Rozhledy 1962, č. 15, str. 656 – 657.

O tématu lidové písně v kontextu jiných písní píše Josef Kotek v publikaci *Lidová a trampská píseň meziválečného období*⁸⁹ a v knize *Mezi lidovou písní a šlágre* podobné téma řeší i Vladimír Karbusický⁹⁰.

4.6 Etnomuzikologická literatura

Vyčlenění této kapitoly je spíše umělé a jsou zde uvedeny především publikace, které jsem nezařadila do jiné dílčí kapitoly.

Kapitolu o etnomuzikologii z českého hudebněvědného pohledu můžeme najít v *Hudební vědě III.díl*⁹¹, která je zde prezentována jako část Adlerovského rozdělení „Musikwissenschaft“ jakožto nedílná součást rozdělení podoborů hudební vědy.

Zcela jiný charakter má *Výzkum současné hudebnosti* Vladimíra Karbusického a Jana Kasana⁹² v 60. letech. V této zprávě prezentují a hodnotí výsledky svého dlouhodobého výzkumu.

4.6.1 Zahraniční literatura

Vzhledem k tomu, že velká část literatury, o které se zmiňuji, pochází z období před rokem 1989, pokládám nutné provést reflexi této literatury formou představení knih, které nenesou známky totality, která u nás poznamenala veškerou oficiální literaturu⁹³. Tyto knihy jsou také mnohem *etnomuzikologičtější*, než místní produkce, která je orientována spíše na okruh hudební folkloristiky. Základní učebnicí etnomuzikologie je kniha Ruth Stone *Theory for ethnomusicology*⁹⁴, která čtenáři představuje základní postupy etnologického či etnomuzikologického bádání. Tamtéž řadím i základní etnomuzikologickou publikaci Bruna Nettla *Theory and method in ethnomusicology*⁹⁵, Johna Blackinga *How musical is man?*⁹⁶ a Allana Meriama *The anthropology of music*⁹⁷. Také jsou pro mé bádání teoretickým základem pro použití některých, ne zcela ještě běžných postupů v české etnologii např. *autoetnografie*, kterou metodologicky zmapovala Carolyn Ellis ve své publikaci *A methodological novel about*

⁸⁹ Kotek Josef; *Lidová a trampská píseň meziválečného období*, Hudební věda č. 32, 1995, č. 2 s. 158 – 181.

⁹⁰ Karbusický Vladimír; *Mezi lidovou písní a šlágre*, Editio Supraphon, Praha 1968.

⁹¹ Holý Dušan; *Etnomuzikologie*, in: Lébl Vladimír (ed.), *Hudební věda III.díl*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1988.

⁹² Karbusický V., Kasan J.; *Výzkum současné hudebnosti*, Studijní oddělení československého rozhlasu, Praha 1964.

⁹³ V konkrétním rozboru bychom samozřejmě u jednotlivých knih mohli najít „ideologické“ stanovisko autora a třeba i jistou míru cenzury, přesto je jistě menší, než v dobách totality.

⁹⁴ Stone Ruth M.; *Theory for ethnomusicology*, Pearson Prentice Hall, New Jersey 2008.

⁹⁵ Nettl Bruno; *Theory and Method in ethnomusicology*, Free Press of Glencoe 1964.

⁹⁶ Blacking John; *How musical is man?*, University of Washington Press, 1973.

⁹⁷ Meriam Allan; *The anthropology of music*, Northwestern University Press, 1964.

*autoethnography*⁹⁸. Teoretický základ pro etnomuzikologický terénní výzkum pak představuje kniha *Shadows in the field* od Barze a Cooleyho⁹⁹.

Reflexe socialistického a postsocialistického etnomuzikologického bádání se obrazí ve sborníku příspěvků Marka Slobina *Retuning culture. Musical changes in central and eastern Europe*¹⁰⁰ a konkrétní aplikace na prostředí Bulharska v knize Timothy Rice *May it fill your soul*¹⁰¹.

⁹⁸ Ellis Carolyn, *The Ethnographic I: A Methodological Novel About Autoethnography*, Rowman Altamira, 2004.

⁹⁹ Barz, Gregory F, Cooley Timothy J.; *Shadows in the field*, Oxford university Press, 2008.

¹⁰⁰ Slobin Mark; *Retuning culture: Musical changes in central and eastern Europe*, Duke university Press, USA 1996.

¹⁰¹ Rice Timothy; *May it fill your soul*, The University of Chicago, USA 1994.

5 Terénní výzkum

5.1 Téma výzkumu

Předmět terénního výzkumu je odvozen od tématu magisterské práce. Okruhem zájmu je tedy prostředí aktuálně znějící dechové hudby v období roku 2012 a první poloviny roku 2013, kdy probíhal jak terénní výzkum mezi posluchači na festivalech, tak dotazníkový výzkum mezi hráči dechové hudby a kvalitativní výzkum metodou orální historie mezi konkrétně vybranými hudebníky z oblasti dechové hudby.

5.2 Výzkumné otázky

Terénní výzkum a v podstatě i celá magisterská práce směřuje k zodpovězení těchto otázek, které určují téma práce, zaměřené na *performanci*, *funkci* a *recepti* v dechové hudbě.

1. Kdo je posluchačem současné dechové hudby?

Tato otázka směřuje jak k posluchačům, tak částečně i k hráčům dechové hudby. Jedná se o recepti dechové hudby, která je velmi specifická v prostředí české hudby a kultury. Skrytě můžeme mluvit o funkcích, které tato hudba s sebou nese, protože posluchačem se stává pouze člověk, kterému tato hudba přináší něco konkrétního do jeho života.

2. Kdo dechovou hudbu v současnosti produkuje/hraje?

Zde se soustředíme na hráče dechové hudby a na performanci, které jakékoliv jejich vystoupení s sebou nese. Pohled, který je v této otázce reflektován, však směřuje hlavně k posluchačům nebo spíše divákům, méně již k samotným hudebníkům, kteří jsou součástí procesu vlastní performance.

3. Jaká hudba se hraje?

Otázka repertoáru dechových orchestrů a kapel nemá být pouze výčtem stylů a žánrů současné dechové hudby. Performance těchto skladeb také směřuje k určitému publiku, jehož recepte je klíčová pro zařazování určitých skladeb do konkrétních programů orchestrů a kapel.

4. Kde se hraje?

Právě u dechové hudby je místo performance velmi důležité. *Pohyblivost* dechových kapel a orchestrů umožňuje provádět hudební performanci i za pochodu, a proto místo pro hraní může být na rozdíl od jiných hudebních seskupení v podstatě jakékoliv.

5. *Jak je tato hudba vnímána posluchači?*

Tato otázka navazuje na otázku první. Zde se střetává oblast recepce a funkce dechové hudby tak, jak ji vnímají někdy i hudebně nevzdělaní, ale rozhodně pro dechovou hudbu nadšení lidé. Zásadní roli tak pro ně hraje text, který jim může učinit hudbu srozumitelnější.

5. *Jak je tato hudba vnímána hudebníky?*

Na rozdíl od posluchačů vnímají hudebníci vlastní performanci z jiného úhlu pohledu a nejen proto, že jsou v tu chvíli aktivními činiteli procesu vytváření hudby, ale také proto, že jsou alespoň minimálně vzdělanými hudebníky. Dechová hudba jim přináší jiné funkce, než posluchačům.

5.3 Metodologie výzkumu

Vzhledem k tématu byl zvolen terénní výzkum *kvantitativní* i *kvalitativní*. Cílem kvantitativního výzkumu se stala potřeba získání všeobecných, i když jistě ne všeobecně platných (vzhledem k počtu respondentů) závěrů. Autorka se zúčastnila festivalů dechové hudby, jejichž prostředí využila pro terénní výzkum. Festivaly se tak staly hlavním zdrojem informací od posluchačů dechové hudby.

K získání autentických výpovědí o dechové hudbě, které mohou zaplnit bílá místa v bádání sdělením zkušenosti profesionálních hudebníků, zvolila autorka kvalitativní výzkum a postupovala při něm metodou orální historie.

5.3.1 Kvantitativní výzkum

Pro realizaci kvantitativního výzkumu byl sestaven dotazník, podle něhož se postupovalo při kontaktu s respondenty v terénu, nebo byl rozeslán prostřednictvím internetu. Forma kvantitativního výzkumu tak reálně probíhala standardizovaným rozhovorem nahrávaným na diktafon a otázkami zakotvenými v dotazníku (posluchači dechové hudby), nebo naopak bez kontaktu prostřednictvím internetu vyplněním otázek v dotazníku (hráči dechové hudby).

5.3.1.1 Sestavení dotazníků

Dotazníky (*viz Přílohy*) byly sestaveny tak, aby pomohly při formulaci odpovědí na výzkumné otázky, to znamená, jejich cílem bylo zjistit od respondentů, co si myslí o dechové hudbě, jak ji vnímají, co jim přináší a na kolik se s její současnou podobou ztotožňují. Otázky mířily přímo na jejich zkušenosti a osobní pocity, které prožívají při poslechu/hraní dechové hudby.

První dotazník byl zacílen na posluchače dechové hudby. Jeho otázky směřovaly na zjištění vztahu k dechové hudbě, požadavků a očekávání, která na posluchače kladou. V otázkách základního zjištění (pohlaví, věk, vzdělání, apod.) bylo přidáno důležité kritérium, a to, jestli oni sami jsou také hudebně vzdělání. Přítomnost či absence hudebního vzdělání totiž může mít právě při posuzování dechové hudby velký vliv na vkus posluchačů a na jejich zpětné hodnocení.

Druhý dotazník se zaměřil na hráče dechové hudby. Otázky nejprve směřovaly ke zjištění základních informací o respondentovi (stejně jako u posluchačů) a posléze k jeho názoru na dechovou hudbu. Rozdílem oproti předešlému dotazníku je zde snaha o formulaci otázek z jiné strany. Hráči dechové hudby mohou mít zcela jiný vztah k dechové hudbě, jako její producenti a účastníci kulturního procesu, v němž dechová hudba vzniká. Jejich motivace k oblibě dechové hudby může být zcela odlišná, než u posluchačů.

5.3.1.2 Charakteristiky festivalů

Kvantitativní výzkum zaměřený na posluchače dechové hudby byl prováděn na festivalech dechové hudby v červnu a v září roku 2012. Konkrétně na festivalu *Zlatý dech* v Litoměřicích (2. 6. 2012), *Kmochův Kolín* (13. 6. 2012) a *Fišerův Bydžov* (8. 9. 2012).

Zlatý dech v Litoměřicích je poměrně nový festival (v roce 2012 se konal druhý ročník). Přestože tradice vojenské hudby je zde dlouhodobá (vojenská posádka v Litoměřicích, blízkost Roudnice nad Labem, kde se nacházela vojenská hudební škola, vojenská pevnost Terezín), předtím, než byl tento festival pořádán, nebyla zde v posledních letech žádná příležitost pro poslech vojenské hudby.

Na festivalu v roce 2012 se představily české dechové orchestry a kapely. Dramaturgie festivalu byla standardní ve srovnání s jinými festivaly. Pro hudebníky začal festival již ráno, kdy se sešli k nácviu několika skladeb na *monstrkoncert*. Poté následovalo zahájení pro obecenstvo, které následně přihlíželo slavnostnímu průvodu účinkujících (tedy hudebníků a mažoretek) na hlavním náměstí, kde se také nacházelo pódium. Po exhibici všech orchestrů i souborů mažoretek následoval monstrkoncert pod vedením jednotlivých dirigentů/kapelníků. Repertoár se skládal z tradičních i moderních populárních kusů a transkripcí. Hlavní atrakcí na závěr dopoledního programu se stal vojenský *Dechový orchestr armády České republiky*, který předvedl svou pochodovou exhibici. Odpoledne jednotlivé orchestry postupně vystoupily na pódium, kde každý předvedl přibližně hodinový koncert s vlastním repertoárem.

Kmochův Kolín patří k největším událostem dechové hudby v České republice. Tradice zde navazuje na osobnost Františka Kmocha, zakladatele moderní dechové hudby a propa-

gátora této hudby v prostředí vlastenců a sokolů. Vzhledem k velikosti a proslulosti festivalu pořadatelé neváhají vybírat vstupné, kterým si návštěvník zaplatí přístup na vystoupení po dobu konání celého festivalu. V roce 2012 proběhl již padesátý ročník, a stejně jako v minulých letech se zde vystřídaly tuzemské i zahraniční orchestry a kapely dechové hudby, amatéři i profesionálové. Festival má léty ustálenou tradici, která se mění pouze v případě pozvaných hostů. Probíhá ve třech dnech, a to o víkendu. Hlavní program se odehrává na dvou pódii na Karlově náměstí, v přilehlých ulicích při průvodu a na dalších místech v Kolíně (synagoga, Kmochův ostrov, Komenského park aj.).

V pátek vystupují spíše komorní dechová uskupení a jedná se často o tradiční hosty z řad českých amatérských dechových orchestrů a kapel, většinou i z blízkého okolí. Oficiální slavnostní zahájení s proslovem starosty a vystoupením postavy Františka Kmocha se koná až v sobotu. V tento den i nadále probíhají koncerty na hlavních pódii, s nadcházejícím večerem se však jedná o stále profesionálnější vystupující, často i zahraniční soubory. Program je přerušen v brzkém odpoledni, kdy se všechny orchestry, kapely, mažoretky a jiní vystupující řadí do průvodu a za pochodu s hudebním doprovodem tento průvod míří zpět do středu města, kde prochází kolem náměstí a pod pódium. Na něm pak probíhá až do pozdních večerních hodin vystoupení umělců i jiných žánrů, než dechové hudby. V roce 2012 bylo vrcholem programu večerní vystoupení souboru *Lúčnica*.

Nedělní dopoledne se nese ve znamení generální zkoušky na *monstrkoncert*, jehož provedení následuje v odpoledních hodinách. Na náměstí se sejdou všechny přítomné dechové orchestry a hrají předem dané skladby tradičního dechovkového repertoáru i různé transkripce koncertních skladeb. Dirigenti se po jednotlivých skladbách střídají. Jsou to slavné osobnosti v oboru dechové hudby, nebo kapelníci přítomných orchestrů.

Fišerův Bydžov je oproti předchozím dvěma festivalům skutečně jen událostí regionálního významu. Začíná v pátek slavnostním vystoupením v divadle, tento rok se zde představil Dechový orchestr Hradní stráže a Policie ČR. Sobotní program se odehrává v městském parku, kde na pódiu vystupují pozvané kapely. Dopoledne vystoupily na pódiu amatérské orchestry ZUŠ Nový Bydžov ZUŠ Hradec Králové. Odpolední program byl věnován dechovým kapelám *Šohajka*, *Skleněnka*, *Podkověnka* a *Křídlovanka*, na které byl, na rozdíl od dopoledního programu vstup zpoplatněný. Dle výpovědi účastníků festivalu bylo vstupné zavedeno poprvé, a proto se domnívali, že to velkou část návštěvníků odradí. Překvapilo mě, že skladatel, jehož jméno nese festival, se nejmenuje Josef Fišer (jak bych předpokládala z názvu), nýbrž Fišera. Dle českého skloňování jde tedy o chybu a správný název by měl být asi *Bydžov Josefa Fišery*.

5.3.1.3 Společné znaky festivalů

Všechny festivaly se odehrávají v krajinném prostředí města. U prvních dvou se jedná o města středočeská, Nový Bydžov již patří do Královéhradeckého kraje. Město se stává kulisou a pozadím pro zvuk a performanci účinkujících. Aby orchestry a kapely mohly pohodlně hrát, konají se tyto akce pouze v teplých měsících. Hlavní sezóna všech dechových a dechovkových festivalů probíhá od června do září (viz *Přílohy – Seznam festivalů v roce 2012*).

Dramaturgie festivalů je také velmi podobná, samozřejmě s ohledem na jejich velikost. Všechny však lákají na *hvězdy* (Litoměřice – Ústřední hudba AČR, Kolín – zahraniční orchestry, Lúčnica, Nový Bydžov – Hudba hradní stráže). Snaží se také využít možnosti předvedení kapel (koncerty na různých místech, průvod, monstrkoncert) a ukázat co nejširší škálu orchestrů a kapel (orchestry ZUŠ, profesionální a velké orchestry, dechovkové kapely, zahraniční hosté, atd.). Zastoupení českých vystupujících orchestrů bývá (v případě *Kmochova Kolína* a *Zlatého dechu*) podobné, obměny jsou pouze malé a tvoří jistý standard úrovně festivalů. Zahraniční kapely a orchestry jsou naopak obměňovány a vytvářejí tak z festivalů výjimečnou příležitost.

Cílových skupin návštěvníků festivalu je hned několik. První a pravděpodobně největší skupinou jsou místní lidé, obyvatelé města, nebo návštěvníci z blízkého okolí. Druhou skupinu tvoří příznivci dechové hudby, kteří neváhají podniknout i delší cestu za kulturním zážitkem. Třetí skupina je poněkud specifická, protože do ní zahrnují samotné účinkující. Jejich angažmá je bez nároku na honorář (až na výjimky) a proto, pokud tráví na festivalu i několik dní, rádi si poslechnou konkurenci. Domnívám se, že i tento aspekt festivalu je při celkové dramaturgii zohledňován.

Charakteristický posluchač dechové hudby je spíše vyššího věku. Na tuto věkovou skupinu návštěvníků se proto zaměřuje doprovodný program v blízkosti pódia, jež je prezentací různých firem, které se soustřeďují na potřeby seniorů. Jsou to farmaceutické firmy, nabízející lepidla na protézy, vitaminové doplňky nebo různé testery, nebo podnikatelé zabývající se prodejem lokomočních pomůcek.

Tradičním doplňkem blízkého prostoru kolem pódia se při venkovních vystoupeních stávají stánky s občerstvením (rychlé občerstvení, pivo, limonáda,...), které hojně využívají všichni návštěvníci. Stánky svým způsobem vymezují místo, ve kterém jsou shromážděni posluchači a účinkující při statických koncertech. Celý prostor je rozdělen na tři části: pódium, *proskenion*¹⁰², a hlediště. Na pódiu vystupují pouze účinkující hudebníci, případně jejich

¹⁰² Viz obr. č. 15 - Proskenion

uvaděči. Proskénion je přímo pod pódiem a jedná se o volný prostor, na kterém vystupují mažetky, případně z tohoto místa moderátoři komentují vystoupení či slouží jako taneční parket pro rozjařené posluchače. Pokračováním proskénionu je hlediště vyplněné židlemi a lavičkami, jež sahá až na úroveň stánků. Organizátoři k ohrazení prostoru performance využívají i stálé objekty prostoru (kašny, stromy, stavby,...) vyplňující náměstí. Vše se odehrává pod širým nebem, jediným zastřešeným místem bývá pódium. Vzhledem ke zvukovému zaplnění prostoru dechovým orchestrem (umocněným ozvučením) je účastníkům festivalu umožněn v celém prostoru volný pohyb i hlasitá zábava, pokud se ovšem navzájem slyší.

Mimo oficiální vystoupení se na festivalech objevuje provádění hudby i mimo tento čas a prostor. *Hudbu pod pódiem* (viz kap. Vymezení pojmů) můžeme sledovat především v době, kdy orchestry čekají na svou produkci, především průvody, a vzhledem k časovým posunům, k nimž na takových akcích dochází, je čekání opravdu dlouhé. Podmínky, ve kterých hráči čekají na produkci, nejsou záviděníhodné. Pohotovost jim často nedovoluje ani naplnění základních potřeb, jakými je jídlo, pití a odchod na toaletu. Aktuální počasí a únava po několika vystoupeních spojená s čekáním nepůsobí na hráče motivačně. Dlouhou chvíli si krátí hrou na hudební nástroje. To je často to jediné, co mají s sebou. Objevuje se trojí druh tohoto hraní. Prvním je *výměna nástrojů* s jinými spoluhráči a zkoušení hry na cizí nástroj, což je trochu riskantní v případě dechových nástrojů. Podobná výměna méně často probíhá i mezi orchestry. Pokud však hráč jiného orchestru vlastní zvláště upravený nástroj, nebo jiným způsobem neobvyklý, bývá požádán o možnost vyzkoušet nástroj. Druhým jsou *virtuózní souboje*. Jde o to, že někdo z hudebníků začne hrát, a často hráč z jiného orchestru stejného nástroje mu začne nějakým způsobem přizvukovat, nebo po skončení kusu je vyprovokován k předvedení ještě virtuóznějšího výkonu. Třetím typem je *spontánní souhra*. Skupiny nástrojů v rámci jednoho nebo více orchestrů začnou spontánně bez pokynu dirigenta či kapelníka hrát známou skladbu.

5.3.1.4 Charakteristika orchestru, ve kterém probíhal výzkum

Většina vyplněných dotazníků od hráčů dechové hudby pochází z jednoho orchestru. Jedná se o amatérský dechový orchestr o počtu padesáti členů s více než třicetiletou tradicí při pražské základní umělecké škole. V současné době má statut občanského sdružení a se ZUŠ jej spojuje pouze místo zkušebny. Věk hráčů v orchestru má široké rozpětí (cca 17 – 70 let) a průměrný věk má tendenci k postupnému snižování. Genderové složení orchestru je méně obvyklé, protože téměř polovinu členů tvoří ženy.

Orchestr má tradiční příležitosti na kterých vystupuje. Každoročně vyjíždí na české i zahraniční festivaly a soutěže. Od minulého roku také pořádá svůj samostatný koncert.

5.3.1.5 Realizace výzkumu

Na festivalu Zlatý dech jsem se poprvé dostala do terénu jako badatel, nejen jako účastník. Strategii, kterou jsem si zde osvojila, se mi osvědčila i v mém dalším výzkumu. Vzhledem ke své angažovanosti při pochodu a monstrokonzertu, jsem měla prostor pro kvantitativní výzkum až při odpoledních koncertech. Respondenty, které jsem se odvážila oslovit, byli posluchači hlavně ze zadních řad. Neodvážila jsem se komunikovat se zapálenými posluchači u podia nejen proto, že seděli blízko pódia a nahrávka by byla nekvalitní, ale také jsem je nechtěla vyrušovat při soustředěném poslechu a jejich sousedy též. Otázky, které jsem jim pokládala, sledovaly dotazník č. 1 pro posluchače dechové hudby (viz Přílohy), a v případě nejasností jsem se dále doptávala. Pro záznam jsem použila diktafon.

V terénu jsem postupovala následujícím způsobem: Nejdříve jsem si vytipovala potenciálního respondenta, kterému jsem představila sebe a svou práci a zeptala se ho, zda bude možné rozhovor nahrávat. Většina z nich se tvářila nejdříve nedůvěřivě a podezřívavě. Po prvních otázkách však byl navázán téměř přátelský vztah, a když jsem se s nimi loučila, přáli mi úspěch při mém studiu a dokončení magisterské práce. Totéž se odehrávalo v podstatě u každého respondenta. Zpočátku jsem využívala i dvojic posluchačů, které mi mohly poskytnout dvojnásobné množství informací za cenu jednoho oslovení. Postupně jsem však tuto praxi opustila, neboť jeden z nich byl vždy spíše pasivnější a v podstatě kopíroval tvrzení aktivnějšího respondenta.

Na Kmochově Kolíně probíhal výzkum podobným způsobem. Komplikace se objevily až na Fišerově Bydžově. Malý prostor, ve kterém festival probíhal, byl nepříhodný pro výzkum, navíc se projevila neochota ze strany respondentů a někteří, přes má vysvětlení, odmítli podílet se na výzkumu. Po několika pokusech jsem vzdala své snažení a zúčastnila jsem se festivalu jako běžný divák, dělala jsem si však podrobné poznámky k repertoáru a orchestrům, které jsem využila v kapitole o recepci.

Na Zlatém dechu jsem získala deset výpovědí, na Kmochově Kolíně patnáct výpovědí od posluchačů a náhodou jsem v publiku natrefila i na dva hráče, jejichž odpovědi jsem zařadila k výzkumu mezi hráči dechových orchestrů.

5.3.2 Kvalitativní výzkum

Pro kvalitativní výzkum jsme zvolili méně formální metody. Byli vybráni dva respondenti, kteří byli nějakým způsobem spojeni s dechovou hudbou. Forma výzkumu probíhala technikou orální historie, kdy badatel minimálně řídí rozhovor.

S každým zvlášť jsem se sešla v příjemném prostředí, kde prostor umožnil takové vyprávění, mnohdy zabíhající i do osobního života respondentů.

Oba jsou již za vrcholem své hudební kariéry, v důchodu, a proto mohou vidět své působení na poli dechové hudby s odstupem, přesto se stále aktuálním pohledem na hudební dění. Oba můžeme charakterizovat tím, že jsou vzdělanými vrcholovými hudebníky, *ale* přitom se věnují/věnovali mnohdy zatracované dechové hudbě. Zdá se, že produkce dechové hudby tudíž nemusí souviset s hudebním vzděláním, ale že je to záležitostí oblíbenosti a často i prostředí, ve kterém člověk vyrůstá.

5.3.2.1 Profily respondentů

Ladislav Kubeš¹⁰³

Pochází z Jižních Čech. Dostal se k hudbě skrze svého otce – hudebníka a skladatele, který jej od malička vedl ke hře na hudební nástroje. Hrál na klavír, ale ten později opustil ve prospěch trombonu, na nějž jej učil hrát jeho otec. Vystudoval střední vojenskou hudební školu v Roudnici nad Labem, kde mu však místo trombonu přisoudili tubu a kontrabas. Po skončení školy byl doporučen do Ústřední hudby československé armády. Mezitím si dodělal konzervatoř, obor kontrabas. Z politických důvodů byl převelen k vojenské hudbě Tábor, kde setrval do skončení služebních let. Poté se chvíli živil jako hudebník na volné noze, posléze dostal angažmá v Symfonickém orchestru FOK. Aby mohl i nadále vystupovat mimo orchestr, opustil toto těleso a s desetičlenným souborem vystupoval s repertoárem dechové hudby. Po čase se naskytly potíže s vycestováním a soubor se rozpadl. Na konci sedmdesátých let Ladislav Kubeš nastoupil do orchestru Národního divadla, kde působil až do svého odchodu do důchodu.

V devadesátých letech založil vydavatelství not a hudebních nosičů, které se věnuje především žánru dechové hudby. Stále je aktivním hudebníkem ve své dechové kapele *Veselka*. Je zakladatelem a pořadatelem festivalu dechové hudby *Kubešova Soběslav*, který se koná na památku jeho otce.

Jaroslav Sojka¹⁰⁴

¹⁰³ Se svolením Ladislava Kubeše uvádím jeho celé jméno.

Pochází ze Severních Čech. Vystudoval vojenskou hudební školu v Roudnici nad Labem, a přestože se hlásil ke studiu klavíru, byl přijat na harfu a bicí. Po absolvování vojenské školy jej přijali ve Vyškově, kde se dostal díky místnímu kapelníkovi kromě hry na bicí a harfu i k dirigování. Chopil se příležitosti tento obor vystudovat v Praze na konzervatoři a díky tomu dostal později místo jako kapelník a dirigent u divizní hudby ve Slaném. Zde působil několik let a pak se z rodinných důvodů vrátil znovu do Brna, kde právě hledali druhého dirigenta vojenského dechového orchestru.

Zde působil až do odchodu do důchodu a zároveň s tím byla tato hudba zrušena. Během svého působení premiéroval mnoho moderních symfonických skladeb pro dechový orchestr. Během devadesátých let navázal spolupráci se zahraničím a orchestr tak působil primárně v zahraničí.

5.3.3 Shrnutí kvalitativního výzkumu

Oba respondenti vykazují společné znaky:

- vystudovali vojenskou hudební školu a později i konzervatoř
- stali se vojenskými hudebníky a nějaký čas v této oblasti působili
- hrají na několik hudebních nástrojů
- podíleli/podílejí se na vedení hudebního souboru
- vždy byli hlavně hudebníky, nikoliv vojáky a k vojenské službě měli spíše negativní přístup
- vztah k hudbě vnímají jako proces, který se utváří od raného dětství
- jsou profesionálními hudebníky, přesto se zajímají o menšinový žánr, jakým je dechová hudba

Zásadně se rozcházejí se v názoru na transkripce (viz Recepce) a v hudební kariéře, která je u Jaroslava Sojky pouze v oblasti vojenské hudby, Ladislav Kubeš oproti tomu působil i v největších symfonických orchestrech v České republice.

5.4 Analýza bádání

Následující text je pouze výčtem výsledků výzkumu, mezi hráči a posluchači. Důkladnému rozboru a pozornosti budou podrobeny v dalších kapitolách této práce.

¹⁰⁴ Se svolením Jaroslava Sojky uvádím celé jméno.

5.4.1 Posluchači dechové hudby

- U posluchačů dechové hudby převažuje věková skupina 60 – 85 let (viz Přílohy – graf č. 1).
- Genderové složení je téměř rovnocenné (viz Přílohy – graf č. 2).
- Vzdělání převažuje středoškolské (viz Přílohy – graf č. 3).
- Většina z nich pochází přímo z místa konání festivalu, nebo blízkého okolí (viz Přílohy – graf č. 4).
- Hudební vzdělání často mají, i když nijak výrazně spojené s nástroji dechové hudby (viz Přílohy – graf č. 5).
- Pojem dechová hudba jim asociuje repertoár („*pochody, polky, lidovky*“), kladný vztah, který k této hudbě mají („*hezka, příjemná, veselá hudba, dobrá nálada, povzbuzení*“), nástroje a orchestr („*velká kapela, hezky to zní*“), aktuální dění („*Kmoch, festival*“) a odkazy na tradici či starší ročníky.
- Příležitosti, při kterých se setkávají s dechovou hudbou, jsou především festivaly, ale i zábavy. Tuto hudbu často chápou jako využití volného času, hodící se k různým slavnostem, někteří se s ní setkávají spíše příležitostně. Pravidelní posluchači dechové hudby pak samozřejmě v rozhlasu a televizi.
- Posluchači oceňují především melodii, rytmus, velký orchestr, „*hezky to zní*“, tradici, a dechové nástroje. Nikdo neuvádí výrazně negativní postoje k dechové hudbě.
- Příležitosti, na kterých by měla znít dechová hudba, pokládají především za výjimečné a slavnostní. Respondenti zmiňují: slavnostní pochody, vesnické zábavy, taneční zábavy, festivaly, pohřby, plesy, bály, posvícení, pout'
- Obecně je dechová hudba považována za *tradiční, původní českou a typicky českou*, výjimečně za *tradiční českou*, velmi často spojovanou s osobností Františka Kmocha. Dobu existence dechové hudby uvádějí respondenti kolem 80 – 200 let.
- Vzhled kapely, není to první, co by posluchači vyžadovali, nebo je přímo zaujalo. Podle uvedených výpovědí jde spíše o zvukovou stránku kapely.

„*Musí mít baskřídlovky, jinak to tak nezní česky.*“

„*Musí tam být dechové nástroje, hodně nástrojů, klarinety, bubny, ...*“

„*...každá kapela má svůj styl...*“

„*...mažoretky, uniformy...*“

„...veselá svižná, nic pomalého...“

„...lidové, pro lidi, aby se to lehce zapamatovalo...“

„...sehraní, mělo by jich být více...“

- Repertoár skladeb není v primárním zájmu posluchačů. Většina z nich preferuje tradiční repertoár „*polky, valčíky, pochody*...“, nikdo z nich však nevyjadřuje nechuť k modernímu repertoáru orchestrů.
- Jako typické nástroje pro dechovku uvádí často ty nejvíce zastoupené, nebo nejvíce zvukné nástroje dechového orchestru: „*trubky, klarinety, pozouny, bubny, trombón, saxofon, lesní roh*...“
- Poslech dechové hudby je u většiny příležitostný, někteří připouští poslech v rádiu nebo v televizi. Na akci se dostavili především proto, že se koná v jejich městě.

5.4.2 Hráči dechové hudby

- U hráčů dechové hudby je nejpočetnější věkovou skupinou 15 – 30 let (viz Přílohy – graf č. 6).
- V genderovém složení převažují muži nad ženami (viz Přílohy – graf č. 7).
- Výrazně převyšuje vysokoškolské vzdělání (viz Přílohy graf č. 8).
- Úrovně dosaženého vzdělání dosahují ve většině případů na ZUŠ, dále pak na konzervatoři, na hudebním gymnáziu nebo jako samouci (viz Přílohy – graf č. 9).
- Hráči většinou ovládají pouze hru na jeden nástroj, vyskytují se však i jedinci, kteří ovládají dva až tři hudební nástroje, a to jak dechové tak jiné (viz Přílohy – graf č. 10).
- Většina pokládá uskupení, v němž hraje, za *dechový orchestr* někteří toto rozdělení nerozlišují a uvádějí jak *dechový orchestr*, tak *dechovou kapelu*.
- Doba, po kterou hrají v dechovém orchestru, se často odvíjí od jejich věku. V orchestrech tedy setrvávají delší čas.
- V dechovém orchestru hrají z různých důvodů. Převažuje však možnost smysluplného trávení volného času.

„...abych neztratila kontakt s nástrojem“

„...je to způsob, jak ve vyšším věku provozovat pravidelně hudbu“

„...mám zde přátele a na zájezdech zažijeme spoustu legrace“

„... baví mě to být součástí zvuku, který dechový orchestr vydává“
 „... krásný zvuk, krásné barvy“
 „... je to originální, udržení tradice, dobrá parta, účast na festivalech, pochody, možnost hrát pro hodně lidí“
 „... dobrý kolektiv, zahraju si více než v symfonáku“
 „...baví mě to“
 „...v orchestru je výborná parta lidí, se kterou mne baví dělat muziku“
 „...zábava, kamarádi“
 „...líbí se mi dechová hudba (rozdíl dechovka a dechová hudba)“
 „...mám radost z hudby mnou a mými kolegy vyluzované, dále pro osobní hráčský růst, ale hlavně kvůli hudbě samotné“
 „...vyrostl jsem v tom“
 „...baví mě to, samotné hraní i výsledek a hlavně když se posluchači při našem hraní baví“

- Dechovou hudbu mají v oblibě, někteří však činí rozdíl mezi *dechovou hudbou* a *dechovkou* (tzn. dechovou kapelou), a k dechovce se tak vymezují spíše negativně.
- Ve volném čase dechovou hudbu jakéhokoliv žánru většinou neposlouchají.
- Vystupují při příležitostech, jako jsou: *festivaly, slavnosti, soutěže, zábavy, průvody, koncerty*.
- Repertoár je velmi různorodý: *klasická dechovka, populární skladby upravené pro dechový orchestr, muzikál, jazz, vážná hudba, taneční swing, pop, ...*
- Hráči dechového orchestru vnímají dechovou hudbu jako českou tradici, přestože ji důsledněji nevymezují, vnímají rozdíl mezi dechovou hudbou (hudbu produkovanou dechovými nástroji) a *dechovkou*, která je mnohem mladší. Odhad trvání tradice je tedy určen vnímáním tohoto rozdílu.

„...samozřejmě [že je dechová hudba česká tradice] a jsme v tom mistři“

„...200 let, vyplývá ze spojení venkovské a městské tradice, teď již asi můžeme o tradici hovořit“

„...ve smyslu dechovky 19. Století, ve smyslu použití dechových nástrojů od pravěku; ano, patří k českému folklóru (tradici), jde však o hudbu umělou (ne lidovou)“

„...poprvé se troubilo před Jerichem, tj. takových 3000 let“

„...300 let, rozkvět bych tipoval na 19. století s vojenskými hudbami“

„... klasická dechová hudba má veliké kouzlo a je u nás velmi nedoceněná“

„... ta nejstarší 500 let, v současné podobě 150 let“

- Za nejdůležitější nástroj v dechovém orchestru často pokládají tubu, někdy trubky, často však vyzdvihují spíše ironicky svůj vlastní nástroj.

5.4.3 Srovnání základních údajů u posluchačů a hráčů dechové hudby

Tato tabulka názorně ukazuje srovnání základní charakteristiky posluchačů a hráčů dechového orchestru.

	Posluchači dechové hudby	Hráči dechové hudby
Věkové složení	Převažuje věková skupina 60 – 85 let (viz přílohy – graf č. 1)	Převažuje věková skupina 15 – 30 let (viz přílohy – graf č. 6)
Genderové složení	Mírně převažují muži, což však může být způsobeno výběrem respondentů (viz přílohy graf č. 2)	Mírně převažují muži (viz přílohy – graf č. 7)
Vzdělání	Výrazně převažuje středoškolské vzdělání (viz graf č. 3)	Výrazně převyšuje vysokoškolské vzdělání (viz graf č. 8)

6 Performance

Performance, vzhledem k základním charakteristikám dechové hudby, je její nedílnou součástí. Dechová hudba často přitahuje spíše vzhledem, hlukem a leskem, který s sebou nese, než hudební kvalitou a žánry, které tradičně provozuje. Kolem dechové hudby vzniká sociální prostředí, s opakujícími se znaky, které se postupně stávají ritualizované. Předvádění dechové hudby můžeme proto zařadit do typického koloritu (posádkových) měst druhé poloviny devatenáctého století, kde často tvořily jedinou hudební produkci. Ve dvacátém století se dechové hudby spíše uzavírají do svých okruhů, vytváří se pro ně specializované příležitosti předvedení a z běžného života vystupují se stejnou tendencí, jako se z jejich hudby vytrácí užitná funkce.

Základem hudební performance dechových orchestrů jsou samy příležitosti, při kterých vystupují. Ty se historicky proměňují, a podléhají společenskému naladění k poslechu dechové hudby. Nedílnou součástí je tak samotný orchestr, na který se soustředí oko diváka a jemuž je věnována veškerá pozornost.

V této kapitole se tedy budeme soustředit na příležitosti, při kterých dechové hudby vystupují a na samotný orchestr dechové hudby. Jakákoliv performance s sebou nese i recepci a funkce, ale vzhledem k rozsáhlosti jejich tématu jsou uvedeny v dalších velkých kapitolách této práce.

6.1 Příležitosti

Příležitosti, při kterých se společnost setkává s dechovou hudbou, se historicky proměňují a vyvíjejí. Cíl těchto příležitostí se mění, a zatímco zpočátku byla dechová hudba pouze doprovodem jiné akce, v současnosti je spíše cílem samotná hudba a její poslech. Užitná a okrašlovací funkce se postupem času přeměňuje hlavně na zábavní a volnočasovou s tím, jak se mění právě příležitosti, na kterých hraje.

6.1.1 Charakteristika místa a času

Přirozeným prostředím dechové hudby je zpravidla městský venkovní prostor. Celé město se stává jevištěm performance a každý obyvatel města se vůči této performanci vymezuje, svojí aktivitou či pasivitou¹⁰⁵. Do performance se zapojují i další aktéři - návštěvníci festivalu, kterým je stanovena role posluchačů či hráčů.

¹⁰⁵ I člověk, který na protest festivalu odjede z města, je jistým způsobem aktérem na scéně.

Jan Kapusta jako důvod začlenění dechových kapel do společenského života vidí v přenesení společenského a kulturního života české buržoazie do venkovního prostoru v 60. a 70. letech 19. století po politickém uvolnění. *„Značná část veřejného dění, zvláště politického (slavnosti, lidové tábory,...) se vůbec odehrávala venku. Hudbě, činiteli provázejícímu v českých dějinách už tradičně každé význačnější hnutí ve společnosti náleželo v tomto národním usilování čestné postavení. V souvislosti s přesunem většího dílu zábav a shromáždění na otevřená prostranství a do volné přírody, zvýšila se potřeba takového orchestru, který by obsazením a zvukově byl způsoben obsáhnout nové akustické prostředí, který by mohl provázet průvody a veřejné slavnostní pochodovou hudbu, sokolská cvičení průvodními skladbami a provozovat svůj taneční a koncertní repertoár v zahradách a restauracích, v sadech, parcích, na říčních ostrovech a výletních místech. Těmto potřebám znamenitě vyhovovaly dechové kapely.* (Kapusta, 1971, s. 229)

S mohutněním orchestru je venkovní prostředí také oprávněnější. Vojenská hudba hraje především při pochodu. Až v pozdějších dobách dělá statická vystoupení. Nutnost pohybu je tak základním předpokladem pro venkovní produkci dechových hudeb. Převzetí modelu vojenských dechových orchestrů spolkovými orchestry byly aplikovány i na příležitosti, kterých se týká hraní dechových hudeb. Často se využívaly pro politické manifestace, většinou v duchu myšlenek národního obrození. Po vzniku samostatného Československa se začíná dechová hudba stávat zábavním žánrem a tyto prvky jsou vyzdvihovány o to více po komunistickém převratu v roce 1948. Je to způsobeno i rozvojem nahrávacího průmyslu, který si populární dechovou hudbu a především lidovku přivlastňuje a masově ji šíří. Venkovské zábavy, konané ve vnitřních prostorách jsou pouze pro dechovou kapelu s tanečním repertoárem, nikoliv pro celý dechový orchestr. S tím souvisí i čas příležitostí k poslechu dechové hudby. Slavnosti s průvody a festivaly dechové hudby se konají v jarních a letních měsících především kvůli klimatickým podmínkám, kterým se ve venkovním prostředí nelze vyhnout. Ostatní příležitosti, kde je dechová hudba pouze užitnou součástí (výroční obyčeje, pohřby, zábavy, politické manifestace,...), se dle ročního období neřídí. Tím, že však není hudba v centru hlavní pozornosti, nejsou ani na hudebníky kladeny tak vysoké interpretační požadavky.

V současné době i díky možnostem ozvučné techniky mohou dechové orchestry hrát i v méně vhodných prostorách pro tento soubor.

6.1.2 Typy performance

Typy performance jsou úzce spojeny s funkcemi, které dechová hudba plnila, a plní i v současné době. Jsou určovány příležitostmi, při kterých hraje dechová hudba a dramaturgií. Velký rozdíl je také mezi tím, pokud je hudba hlavní událostí, nebo pouze doprovodem jiné společenské události.

Příležitosti k předvedení se historicky proměňují, jejich forma však zůstává. Setkáme se proto se např. stále s monstrokonzertem, který byl praktikován při setkání více vojenských hudeb a i v současné době je pro posluchače atraktivní složkou festivalů dechové hudby.

Civilní orchestry od vojenských dechových hudeb přebírají nejen strukturu, organizaci, nástrojové obsazení, a další postupy. Stávají se jejich konkurencí i v typech vystupování a přebírají je. Vzhledem k jejich pozdějšímu vzniku si však dovolují vojenské orchestry dokonce omezovat. Aktivita vojenských orchestrů totiž nebyly pro obrozeneckou společnost vždy vyhovující¹⁰⁶ „...svědčí o tom opakované žádosti kapelníků civilních hudeb o jejich [vojenských dechových hudeb] omezení...“ (Freemanová, in: Bajgarová, 2007). Civilní kapely se snaží vytlačit vojenské ze společenského života a jejich nástrojem je pravděpodobně i nápodobu typu vojenských vystoupení.

6.1.2.1 Vojenské příležitosti

Hlavními příležitostmi vystoupení vojenských kapel jsou většinou samotné vojenské příležitosti, kdy hudba tvoří doprovod. Jiří Sehnal¹⁰⁷ však na základě pramenů ze sedmnáctého a osmnáctého století dokazuje, že vojenská hudba hrála třeba i na církevních slavnostech.

„1612 – jezuité v Olomouci slavili vzkříšení s vojenskými prapory.

1622 – V Olomouci při svatořečení sv. Ignáce.

1624 – V Lipniku nad Bečvou doprovázela průvod Božího těla vojenská hudba.

1674 – průvod Božího těla za slavnostního hlaholu trub a vojenských píšťal.“

(Sehnal, in: Bajgarová, 2007)

Reflexi dobového tisku osmnáctého století shrnuje i Michaela Freemanová, kde se „...zprávy o vystoupeních vojenských kapel objevovaly v souvislosti s přehlídkami a manévry, bojišti a válečným zázemím, církevními svátky i zábavami...“ (Freemanová, in: Bajgarová, 2007). Typicky vojenské příležitosti jsou v současné době tedy pouze ty, které později nepřevzaly civilní kapely.

¹⁰⁶ Vojsko jako loajální článek císařství si nemohlo dovolit produkovat oblíbené obrozenecké a české lidové písně.

¹⁰⁷ Sehnal Jiří; *Vojenská hudba v českých hudebních pramenech 17. a 18. století*, in: Bajgarová Jitka (ed.), *Vojenská hudba v kultuře a historii českých zemí*, EÚAV ČR, Praha 2007.

Vojenské hudby doprovázely: polní mše, modlitbu před bitvou, při postupu proti nepříteli, jednotky na cvičišťe, při posádkové službě, střídání stráží, verbování, při přehlídkách, vojenské pohřby a slavnosti a pořádají koncerty, monstrokoncerty, čepobití a placmuziky (Vičarová, 2002).

- **Polní signály** - disponovaly převážně jen tóny *g0 C1 E1 G1*, výjimečně *C2*, základní signály se od středověku omezovaly na rytmické obměňování intervalu *g0 c1*, popřípadě tercie *e1*, rozšíření tónového rozsahu do klarinové polohy (nad *c2*) nepřicházelo v úvahu asi proto, že jejich provedení bylo pro trubače na koni obtížné a také proto, že ve vyšší poloze se tón stával křehčím a méně průrazným (Sehnal, in: Bajgarová, 2002). Organizují veškeré přesuny vojska v bitvě.
- **Placmuzika** – koncertní produkce v kruhu na náměstí, která následuje po slavnostním nástupu či střídání stráží. Ve třicátých a čtyřicátých letech devatenáctého století patřily k největším hudebním atrakcím. (Kapusta, 1971, s. 225)
- **Střídání stráží** – skládá se ze třech částí:
 - I. POZOR – šestnácti/čtyřiaadvaceti/dvaatřiceti taktový pochod v rytmu polky, se signálem pozor na začátku.
 - II. POHOV – bubenický signál ve tříčtvrtečním rytmu
 - III. MODLITBA – tři údery bubnu, při kterých se má každý pokřžovat.(Vičarová, 2002)
- **Čepobití** – letní večerní průvody s hudbou a zastaveníčky u bytů vojenských hodnostářů, jedná se o typ slavnostní večerky (Kapusta, 1971, s. 225)
- **Slavnostní budiček** – následuje vždy po večerním čepobití. Hrají se pochody a tance (Vičarová, 2002)
- **Přivítací akt** – trubač troubí generálský pochod, následuje císařská hymna a slavnostní přehlídka (Vičarová, 2002)

V první polovině devatenáctého století hrála v Praze vojenská hudba pravidelně při střídání stráží. Různé pluky hrály na několika místech, jednalo se tedy o hudební produkci pochodových, tanečních i skladeb *vážné hudby* pětkrát týdně. Při čepobití, které se konalo třikrát týdně, se spojily všechny pražské vojenské hudby, což činilo až devadesát hráčů (Zenkl, 1955, s. 13).

Postupně začínají vojenské dechové hudby působit i mimo vojenský život, především v měšťanské společnosti. Ale i na venkově a v malých městech plní důležité funkce a jsou nositeli hudební vzdělanosti. Kvantitativní rozvoj vojenských hudeb nutil kapelníky vyhledávat i jiné než vojenské příležitosti patrně také z ekonomických důvodů. *„Ochotně se zdarem přijaly znenáhla mnohostrannou funkci mimo vojenský život v měšťanské společnosti, vynikající výkonnost, efektnost žesťového obsazení s možností smyčcové verze a ovšem repertoár poutaly pozornost a staly se záhy příčinou velké popularity a přitažlivosti vojenských hudeb v 1. polovině 19. století přicházela s nimi veřejnost do styku nejčastěji v posádkových městech při pravidelném střídání stráží a wachtparády, jinou formou služebních vystoupení“* (Kapusta 1971, s. 225) Vojenské hudby byly schopné postavit celý symfonický orchestr, ten však využívali *„...ke koncertním účelům zpravidla v sálech a k provozování hudby při divadelních představeních, popřípadě k tanci.“* (Kapusta, 1971, s. 224)

Jaroslav Sojka doplňuje svou zkušenost z působení u vojenských dechových hudeb:

„Kdo měl nárok na vojenský pohřeb, tak [jsme hráli] v obřadní síni, nebo na hřbitově. Tedy voják z povolání i voják základní služby. A to se jezdilo kamkoliv. Potom byly různé nástupy. ... slavnosti, někdy i se dělal tzv. rozvod do zaměstnání, to útvar nastoupí ráno do zaměstnání, a když je to trochu slavnostnější, tak je pozvaná hudba a on si tam nacvičí zároveň slavnostní pochod. Takže jsme jim při tomto hráli. A nesmím zapomenout slavnostní vojenské přísahy v kasárnách, to bylo vždycky dvakrát do roka, potom to bylo dokonce čtyřikrát do roka ty nástupní termíny. To jsme jezdili převážně po těch svých praporech divize. Tak to jsme dělali třeba také tři přísahy za den. Odehráli jednu, sedli do autobusu ... ty termíny byly stejné, takže to bylo v jeden, maximálně dva víkendy.“

6.1.2.1.1 Monstrkoncert

Monstrkoncert, tj. *okázalý koncert* (Kapusta, 1971, s. 225), se jako forma vystoupení dechové hudby poprvé objevuje u pruských vojenských hudeb. V současné době stojí na hranici mezi performancí vojenských a civilních hudeb. Civilní kapely jej přebírají od kapel vojenských a do dnešní doby zůstává u obou typů orchestrů.

Je založen na souhře několika orchestrů, které se smluví na repertoáru. Jeden z dirigentů či kapelníků diriguje spojené orchestry na vyvýšeném místě, aby jej mohli všichni sledovat. Při vystoupeních se dříve vybíralo vstupné, které šlo na dobročinné účely (Vičarová, 2002). Dnes je poslech monstrkoncertů, i díky průraznosti zvuku, zpravidla zdarma.

„Skutečně monstrózním vystoupením svého druhu byla produkce třinácti pěchotních, třinácti mysliveckých a třinácti jezdeckých hudeb v Olomouci v září 1853 za přítomnosti ra-

kouského císařského dvora, ruského cara Mikuláše I., pruského a württemberského prince a cizích důstojníků. Řídil ji armádní kapelník Andreas Leonhardt (1800 – 1866).“ (Kapusta, 1971, s. 225)

V současné době je většinou vyvrcholením průvodů dechových orchestrů na festivalech dechové hudby (např. *Kmochův Kolín, Zlatý dech, Vejvodova Zbraslav, Bohemia Brass Nymburk*, a další.). Pro diváky je velmi efektní, skutečná kvalita však díky kvantitě často uniká.

6.1.2.2 Civilní příležitosti

Při civilních příležitostech od 30. let 19. století vystupují vojenské orchestry. Až v šedesátých letech devatenáctého století je nahrazují spolkové a jiné dechové orchestry. Jedná se o slavnosti a průvody pořádané spolky, na kterých logicky vystupují právě jejich orchestry. Podobně i na plesech a zábavách.

Z řady vybočují výroční slavnosti a přechodové rituály, kde dechová kapela či dechový orchestr nahrazuje lidovou muziku.

6.1.2.2.1 Průvod

Průvod je základním typem vystoupení dechových orchestrů. Vyvinul se z vojenského pochodu, kdy dechová hudba doprovázela vojsko při přesunech nebo na pochodu do bitvy. Začlenění vojenských hudeb do civilních průvodů se datuje od počátku jejich zvýšené obliby ve společnosti. „*V roce 1833 v Praze dvě vojenské hudby účinkovaly při docela nevojenském průvodu, pořádali ho medici a právníci u příležitosti pobytu císaře Františka I.*“ (Kapusta 1971). Průvody, při kterých hraje dechová hudba, jsou pořádány za konkrétním účelem. Mohou být součástí politických, nebo ideologických manifestací (na 1. máje, politických stran, ad.), demonstrační a prezentační (vojenské přehlídky, festivalové přehlídky).

Průvod dechové hudby podléhá pravidlům řazení. Pohled do historie řazení vojenské hudby reflektuje Otto Bošek: „...*v prvním osmistupu byli hráči na eufonium, křídlovkáři, a klarinetisté. V ostatních řadách byli hráči na jednotlivé nástroje rozmístěni tak, aby hudba tvořila co nejlépe znějící harmonický celek. V tom byly u jednotlivých pluků odchylky. Pochodoval – li s hudbou kapelník, což bývalo jen při slavnostních příležitostech, nebo bylo-li to zvláště nařízeno, šel vedle pravého krajínka první řady hudby ve směru jejího pochodu. Do pochodu ani hudby však nijak nezasahoval. Plukovní hudba kráčela před vojenským útwarem, který doprovázela, pokud byla kolona delší, byla hudba zařazena doprostřed, aby byla slyšet.*“ (Bošek, 1997, s. 20 – 21). V tomto případě se jednalo o velký orchestr, nebo pochod několika orchestrů dohromady. V současné době hráči pochodují převážně ve čtyřstupu.

Pokud jsou přítomny mažoretky, krácejí před průvodem a doplňují tak performanci o pochodové taneční vystoupení. Na začátku průvodu kráčí kapelník, který *holí* diriguje orchestr (viz kapitola Vedení orchestru). Podle velikosti a typu orchestru a také podle požadavků kapelníka se hráči řadí do tří až šestistupu. Řazení může být také dáno aktuálním zastoupením nástrojů, nejedná se však o radikální změny. Některé typy řazení dechových orchestrů jsou uvedeny v Přílohách (obr. č. 6 – 11).

6.1.2.2.2 Plesy

„Ve třicátých až čtyřicátých letech devatenáctého století hrávaly vojenské kapely s velkým ohlasem na lepších plesech, tzv. nóblbálech.“ (Kapusta, 1971, s. 228) Na venkovských zábavách i na současných plesech je dechová hudba stále přítomná. Může se jednat o místní dechovou kapelu, která doprovází všechny společenské příležitosti, nebo i profesionální orchestr, který je ozvláštněním večera. Pro tyto příležitosti měly velké dechové orchestry menší nástrojové obsazení připodobněné tanečnímu orchestru, Důvodem zmenšení obsazení byly prostorové a finanční nároky ze strany pořadatelů. Repertoár se pro tyto příležitosti obměňoval a přibíraly se také nástroje, které běžně dechové orchestry v pochodu nepoužívali, jako např. saxofon, trombon, a jiné.

Jaroslav Sojka doplňuje své zkušenosti z dirigování vojenských dechových kapel:

„To byly takové ty základní povinnosti no a potom třeba i vojenské plesy, to jsem měl za povinnost v rámci hudby nějaký ten taneční orchestr, případně malou dechovku, aby mohla hrát na tancovačku. S dechovkou nebyl problém, ale ty taneční orchestry to byl problém, protože to byly další nástroje, které se v tom dechovém orchestru zřídka užívají.“

6.1.2.2.3 Koncerty

Forma koncertu byla známá dávno předtím, než dechová hudba začala působit na veřejnosti. S vzrůstající oblibou vojenských hudeb se konají koncerty vojenských dechových hudeb, které jsou zároveň výchovnými a vzdělávacími. Vzhledem k akustickým možnostem i omezením dechové hudby jsou pořádány především v přírodě. První koncert se uskutečnil roku 1837 pod vedením Emila Titla, kapelníka hudby 28. pluku hraběte Latoura (Kapusta 1971). Kromě výletních míst orchestry časem vystupovaly i na promenádách a tyto koncerty získaly název *promenádní koncerty*.

V současné době, se zrušením většiny vojenských hudeb je tato praxe již minulostí. Jaroslav Sojka ji však se svým orchestrem ještě před rokem 1989 tyto koncerty pravidelně absolvoval:

„...pak se dělaly takové ty promenádní koncerty, kde jsme použili tyhle věci [transkripce], to byl nepsaný zákon, že promenádní koncert začínal někde na náměstí nebo v parku koncertním pochodem, potom se hrál číslovaný valčík, koncertní Strauss, nebo jiní autoři, nějaká předehra a koncertní nebo k opeře nebo k operetě, potom nějaká směs, potpourri, pak se to přecházelo až k těm volnějším řádům, nějaká serenáda, nebo až nějaké ty polky, valčíky, Kmoch, Vacek, Valdauf, apod. Také když byla možnost i se zpěváky, aby to bylo pestřejší a zakončovalo se běžným pochodem lidovým, nebo tím jednoduchým, kterým se skutečně pochoduje. Takže jsme tímto způsobem obsáhli celou tu škálu.“

6.1.2.2.4 Souasně p íležitosti poslechu dechové hudby

Podle posluchačů dechové hudby by se měla dechová hudba vyskytovat na vesnických akcích, při slavnostních, smutečních i odpočinkových událostech, na průvodech, tanečních zábavách a „...kdekoliv, kde to lidé chtějí slyšet...“. Praxe hráčů ukazuje, že nejčastěji účinkují na průvodech, slavnostech a festivalech, dále pak na tanečních zábavách, plesech, vlastních koncertech a soutěžích.

Dnes se můžeme setkat s dechovou hudbou na velmi podobných příležitostech jako naši předkové. Hudba však nehraje stejnou roli v našem životě a neplní stejné funkce. Prostředí pro produkci dechové hudby a příležitosti, při kterých dechová hudba hraje, se však nemění. Můžeme se s ní setkat při výročních slavnostech, v České republice např. při masopustních průvodech, ve Francii naopak při Velikonočních průvodech. Dechová hudba hraje i při přechodových rituálech, nejčastěji na pohřbu, ale určitě i na některých svatbách. Stále tvoří i doprovod politických manifestací, buď statický na pódiu, nebo dynamický při průvodu městem. Při těchto příležitostech, především při typech občůzkového divadla, nahrazuje původní lidovou muziku.

Samostatné akce dechové hudby pak v letních měsících lákají mnoho návštěvníků. Nejslavnější festivaly mají dlouhou tradici s několikadenním programem. Zde však dechová hudba zcela ztrácí užitnou funkci a nastupuje její funkce zábavní a estetická, podobně jako na jednotlivých koncertech ať už konaných venku či uvnitř.

6.1.2.2.5 „Hudba pod pódiem“¹⁰⁸

Mimo oficiální vystoupení se na různých akcích mezi vystoupeními či při jiných příležitostech, kdy mají hráči u sebe své nástroje, a není co dělat jiného, často hrají. Většinou tento

¹⁰⁸ Termín doc. Lubomíra Tyllnera, kterým je myšlena hudba hraná a znějící v době, kdy orchestr nemá konkrétní formálně vymezené vystoupení.

čas vzniká při řazení průvodu, kdy musí být orchestr v pohotovosti, ale zároveň musí být na místě dlouho dopředu, takže je zde hodně volného času.

Podle své vlastní zkušenosti uvádím následující typy:

- *Rozehrávání* je často počátkem vzniku hudby pod pódiem. Už jen tím, že muzikant vezme do ruky (svůj) nástroj a začne hrát, dává tím příklad ostatním. Z přehrávání stupnic se často dostane na procvičování svého partu, či nějaké melodie.
- *Výměna nástrojů* probíhá právě při čekání orchestru, který nestojí v pochodovém řazení. Setkávají se zde různé skupiny dechových nástrojů a často dojde na jejich výměnu, kdy si hráči zkouší hru na jiný nástroj. Jedná se pouze o tóny, případně o pokusy o jednoduchou melodii. Kapelníci tuto praxi nevidí rádi, protože si tím hráči ničí nátisk a je zde možnost, že neškoleným hraním poškodí omylem nástroj svého spoluhráče.
- *Souboje* jsou častým jevem mezi hráči při kontaktu různých orchestrů, což vzniká právě např. při čekání na průvod. Soupeří spolu většinou nejlepší hráči stejného postavení v orchestru, např. hráči na pozici první trubka/křídlovka. Jeden z hráčů začne hrát, druhý jej zaslechne a po dokončení kusu začne jinou virtuózní skladbu, nebo se přidá s doprovodným hlasem. Po skončení souboje dojde ve většině případů k osobnímu kontaktu a vzájemným projevům uznání.
- *Spontánní hraní* týká se většího počtu hráčů. Může být v rámci jednoho orchestru, nebo při kontaktu s jiným orchestrem, může být vyústěním souboje, kdy se zapojí více hráčů a hrají společně známou skladbu, nebo zapojením celého orchestru, což utužuje vztahy v orchestru.
- *Třetí existence folkloru* vzniká spontánně na původních funkčních procesech folkloru. Druhá existence (tzv. folklorismus) se přeměňuje do své původní verze, zůstává (umělý) repertoár, ale prostor, prostředí a tradování se vrací k první existenci folkloru. Ideálním prostředím pro vznik třetí existence folkloru je hospoda.

(Viz obr. č. 14 – Hudba pod pódiem)

6.2 Orchester jako prostředek performance

Nástrojová sestava dechového orchestru vzniká z konkrétní užitné potřeby. Z počátku to nepochybně bývalo jen několik nástrojů, postupně však mohutní a s tím se také ztrácí i jeho prvotní utilitární funkce. Na rozdíl od jiných nástrojových uskupení má dechový orchestr několik specifických vlastností.

1. *Průrazný zvuk*, který se mnohem lépe vyjímá ve venkovním prostředí.¹⁰⁹
2. *Pohyblivost*, jež mu umožňuje přesun i při hraní.
3. *Spojuje umělé, nonumělé a lidovou hudbu* ve svém repertoáru.

Orchestr jako společenství lidí v sobě samém i navenek vytváří svébytný kulturní jev, který je ve své komplexnosti patrný právě při performanci.

6.2.1 Nástin vývoje dechové hudby a orchestru¹¹⁰

Tato kapitola by mohla být samostatným diplomovým tématem. Pro potřeby této práce zde uvedu pouze zkrácený přehled s dalšími odkazy na podrobné informace. Není možné zcela oddělit hudbu od orchestru, proto je tato kapitola především historickým shrnutím vývoje dechové hudby, jejíž součástí je i dechový orchestr a nástroje dechové hudby.

Dechový orchestr prošel během staletí mnoha proměnami. Tendence vývoje zpravidla směřuje od malých k velkým uskupením, od rozdělených sekcí ke slučování do celku, což do jisté míry kopíruje vývoj symfonického orchestru. Proniká do něj mnoho vlivů, jak tuzemských tak zahraničních, které upravují jeho nástrojové obsazení, repertoár a interpretaci (Viz přílohy, obr. č. 3).

Robert Šálek rozděluje vývoj vojenské hudby na několik období, které s sebou přináší i specifické uspořádání dechových orchestrů.

- I. *Signální služba trubačů a bubeníků (bojová a slavnostní)*
- II. *Trubači, pištcí a bubeníci jako činitel doprovodný při zpěvu pochodujících vojáků, žoldnéřů*
- III. *Systemizace hudebníků u vojska jako počátky vojenské hudby,*
- IV. *Vojenská hudba po třicetileté válce a hudba janičářská*
- V. *Vojenská hudba 19. století, po vynálezu strojiva na žesťových hudebních nástrojích*
- VI. *Vojenská hudba v polovině 20. století jako kulturní činitel v armádě*

(Šálek, 1956, s. 8)

Obdobný vývoj bychom mohli pozorovat i u civilních dechových orchestrů a kapel. Pátý a šestý bod by byl ovšem nahrazen těmito charakteristikami:

- Dechová hudba v procesu národního obrození (60 léta 19. století – 1918)
- Dechová hudba jako součást produkce masových žánrů (20. – 60. léta 20. století)

¹⁰⁹ „Zvuková průraznost a břesklost byla určujícím požadavkem. Byla přínosem i za cenu jednostrannosti, za cenu ztráty instrumentálních barevných možností. Proto také tomuto typu orchestru odpovídala reprodukce pochodu, prakticky jediné autentické formy pro dechovou kapelu, všechny ostatní jsou adaptované a odvozené.“ (Kapusta, 1971, s. 223)

¹¹⁰ Pokus o grafické znázornění vývoje dechového orchestru - viz Přílohy, obr. č. 3.

- Dechová hudba jako hudební mainstream a imitace lidové hudby (60. léta 20. století – současnost)

Dechové hudební nástroje jako součást vojenské signalizace jsou doloženy již ve starověku. Těmi nejznámějšími jsou patrně *tuba directa* (Egypt), *šofar* (židé) a *cornua bucina* (Řím) (Šálek, 1956, s.18). Hudební nástroje se staly nedílnou složkou vojska. Užitečná funkce dechových nástrojů se však rozvíjela i mimo vojsko. Institut trubačů existoval již ve středověkých městech, z roku 1585 se dochoval dokument *Instrukcí pozaunorum*, který stanovuje povinnosti pozaunářského sboru Starého města pražského (Zenk, 1955, s. 8) Trubače si udržovali i bohatí šlechtici, kteří ji postupně rozšířili až na kapelu. Nejslavnější se stala kapela pánů z Rožmberka na Českém Krumlově a Kryštofa Haranta z Polžic a Bezdržic na hradě Pecka (Šálek, 1956, s. 27). Velká změna přichází po třicetileté válce, kdy se zavádí pravidelné vojsko se základním hudebním doprovodem, podle předlohy švédského vojska, do něhož patří rytmická sekce a trubačská či pištecká sekce, dle typu pluku. Do toho vstupují vlivy janičářské hudby v polovině osmnáctého století, kdy se rozšiřuje rytmická složka vojenských kapel. Významné obohacení instrumentáře dechových hudeb představuje postupné zavádění nového hudebního nástroje – klarinetu, který byl začleněn i do klasicistního orchestru.

Jiří Sehnal uvádí, že pištecké melodie hrané s doprovodem bicích při pochodu pluku byly přebírány z repertoáru lidových písní (Sehnal, in: Bajgarová, 2002). Zde můžeme poprvé pozorovat sepětí dechové hudby s hudbou lidovou, jak se to stalo i o několik století později při vstupu lidovky do repertoáru dechových orchestrů.

Jistý výklad vývoje dechového orchestru reflektuje Jan Kapusta v článku *Vojenské kapely a česká národní společnost*¹¹¹. Jako zásadní příklad pro zavedení vojenských orchestrů sloužila podle něj švédská armáda, která za třicetileté války prošla Evropou. Každý prapor vojska zde měl vlastní hudbu, tedy bubeníka a pištěce. Zavedení vojenských hudeb předcházela celková reorganizace vojska, které muselo být sjednoceno v pochodu a pochodových útvarcích a čemuž původně bránila i těžká výstroj vojáků. Eva Vičarová¹¹² také podotýká, že vlivem švédských kapel se přenesla ve středoevropském prostoru pozornost z jezdeckých hudeb na pěchotní. Dalším vlivem je podle Kapusty turecká (janičářská) hudba, která zavádí do vojenské hudby vyšší počet bicích nástrojů, které vyjmenovává: „...6 šalmajistů, 2 trumpetisti, 8 hráčů na malé tympany, 2 hráči na velký buben, několik hráčů na tyče se zvonečky a několika činelisty...“ (Kapusta, 1971). Celkový dojem z kapely je spíše řinčivý hluk, než melodie.

¹¹¹ Kapusta Jan; *Vojenské kapely a česká národní společnost*, in: Hudební věda 1971, č. 6, s. 220 – 235

¹¹² Vičarová, 2002, s. 15.

První známé předvedení dechové hudby nového typu (s početnou výbavou bicích a žesťových nástrojů) proběhlo v roce 1741, kdy byla s úspěchem přijata Trenckova turecká hudba císařovnou Marií Terezií (Kapusta, 1971, s. 220). V devatenáctém století také začínají vznikat i civilní dechové kapely. Josef Kotek představuje vznik prvních doložených kapel.

- 1804 - Antonín Vranický jako tehdejší maestro lobkovického vévodství v Roudnici nad Labem vede souběžně hned dvě dechové kapely. Velký ansámbl zahrnoval pikolu, dvojice hoboju, klarinetů, dále tympany a činely – celkem tedy 17 partů. Malý orchestr tvořily dvojice hoboju, klarinetů, fagotů, a dále kontrafagot a trubka – celkem 8 hráčů
- 1818 – dechová kapela v Sadské u Nymburka
- 1820 – dechová kapela při návštěvě Františka I. ve Veltrusích – osmičlenná turecká kapela
- 1821 – hornická kapela v Buštěhradu u Kladna
- 1836 – korunovační slavnosti při korunovaci Ferdinanda V., lidové slavnosti – z bohatších českých krajů přijely dechové harmonie promíchané žesti, trubkami, pozouny a lesními rohy, z jižních a západních Čech přijely selské muziky

(Kotek, 1994, s. 77)

Od třicátých let pak její popularita stoupá i v občanské společnosti, což umocňuje účast rakouských vojenských hudeb na mezinárodní soutěži v Paříži v roce 1867, která se konala u příležitosti světové výstavy, ve které dosáhla rakouská vojenská hudba na stupně vítězů (Kapusta, 1971, s. 230). Dechové orchestry se zapojují i do dění revolučního roku 1848. Jejich činnost je však ukončena k roku 1851 z politických důvodů (Kotek, 1994, s. 80).

Fenoménu hornických kapel především v okolí důlních oblastí (Kladensko, Ostravsko, Rosicko – Oslavansko, ad.) dává vzniknout vždy majitel dolu, který si kapelu, inspirovanou vojenskou dechovou hudbou udržuje pro vlastní potřeby a pro potřeby svého podniku. Horníci – členové orchestru mají jistá privilegia, aby mohli cvičit, např. mají pouze ranní směny. Hornickým hudebám je věnován prostor v etnografiích uvedených regionů a jiných dílčích publikacích¹¹³ a v uvedené Bibliografii.

¹¹³ Skalníková Olga; *Kladensko*, ČSAV, 1959.

Fojtík Karel, Sirovátka Oldřich; *Rosicko-Oslavansko*, ČSAV, 1961.

Gregor Vladimír; *Hornické kapely na Oslavansku*, Český lid 1956 č. 1.

Gregor Vladimír; *Hornické kapely na Ostravsku*, in: Sborník prací Pedagogického institutu v Ostravě, Dějepis-zeměpis, Praha 1963.

Kapusta Jan; *Kapely horníků a česká společnost 19. století*, Slezský sborník, 1972, č. 3.

Po vzoru vojenských kapel se s politickým uvolněním šedesátých let masově zakládají dechové kapely sokolské a městské. Kopírují systém vojenských dechových kapel, a s menšími obměnami je nastavený do současnosti.

„Vzhledem k nemalým nákladům na zakoupení nástrojů, not a stejnokrojů vystupovaly do popředí kapely podnikové, především hornické, městské a spolkové. Jejich kapelníci obvykle dostávali stálý, byť nevelký plat smluvních zaměstnanců anebo alespoň příspěvek kolem 150-1500 zlatých, vylepšovaný honorářovým podílem od objednavatelů jednotlivých akcí. Hudebníci byli odkázáni pouze na honorář za sjednané hry. Zřizovatel se však většinou staral o jejich přiměřené civilní zaměstnání, nebo o uplatnění v městských či spolkových službách, v případě řemeslníků o přednostní zadávání zakázek apod.“ (Kotek, 1994, s. 140) Zákonem ošetřený byl však i výdělek souborů civilních, který v roce 1859 upravil živnostenský řád *„vymezující pojem tzv. svobodných koncesovaných živností“* (Kotek, 1994, s. 142).

Na přelomu devatenáctého a dvacátého století působilo dle odhadu Roberta Šálka v českých zemích kolem jednoho tisíce civilních instrumentálních skupin se základním dechovým obsazením. Šálek také reflektuje soudobé obsazení dechového orchestru: flétna des; pikola des; as klarinet; es klarinet; b klarinet I – III – IV; lesní roh f, es I-IV; helikon I-II; křídlovka I-II; tenor (někdy I – III); baryton; piston es; trubka es I – IV – VI; trubka B hluboká; pozoun I-III; malý buben; velký buben; činely (Šálek, 1956).

Se vznikem Československa, podlehla nové reorganizaci i vojenská hudba a dechové orchestr. Podobně jako v rakouském císařství je zřízen inspektorát vojenských hudeb. Z vysokého rakouského (921,7 dvojkmitů/s), se přechází na nižší ladění (870 dvojkmitů/s), a znovu se obnovuje v hudební vzdělávání v rámci vojenské výchovy (Kotek, 1998, s. 51). Další historii vojenských orchestrů po roce 1945 zpracoval podrobně Oleg Podgorný¹¹⁴.

Civilní hudby po vzniku Československa nezaznamenaly příliš změn a i staré ladění si ponechaly, přestože již nástroje Václava Červeného byly stavěny tak, aby vyhovovaly ladění nižšímu. Původní ladění údajně zjemňovalo zvuk a osvědčovalo se především v náročnějším koncertním repertoáru (Kotek, 1998). Změna však přichází s inovacemi sdělovacích prostředků. Nahrávací průmysl si nárokuje i dechovou hudbu, a proto se ty lepší orchestry a kapely mohou stát nositeli hudby do domácností v celém Československu.

Od roku 1945 se dechová hudba spíše konzervuje a popularizuje. Repertoár se obohacuje o soudobé skladby, zakládají se nové a nové festivaly a soutěže dechové hudby¹¹⁵. České

¹¹⁴ Podgorný Oleg; *Vojenské dechové orchestry po roce 1945*, Praha 1983.

¹¹⁵ viz Kunz Ludvík, Fukač Jiří; *Dechová hudba*, in: Fukač Jiří, Vysloužil Jiří (red.); *Slovník české hudební kultury*, Editio Supraphon, Praha 1997.

dechové orchestry jsou stále i v zahraničí žádané a slavné. Proslulým se stalo vystoupení Ústřední hudby Československé armády na první poválečné světové výstavě v Bruselu roku 1958, orchestr Amati Kraslice získal v roce 1970 na mezinárodní soutěži v Holandsku titul mistr světa. Organizační nebo nástrojové změny v orchestru však již neprobíhají.

6.2.2 Hudební nástroje

Základem dechového orchestru jsou dechové nástroje žesťové a dřevěné a bicí nástroje. Předchůdci současných moderních dechových nástrojů dřevěných a žesťových jsou jejich středověké a novověké podoby (*bomhart, šalmaj, dulcián, cink, serpent, busina*). Postupným vývojem se stávaly propracovanějšími, aby možnosti nástroje byly co nejširší a výsledný zvuk co nejmelodičtější. K tomu přispělo, především zdokonalením žesťových nástrojů ve třicátých letech devatenáctého století, několik nástrojařů změnou stavby dechových nástrojů.

Až do třicátých let devatenáctého století, kdy nástrojaři reformovali konstrukci plechových nástrojů, pohybovaly se melodické možnosti žesťů v podstatě jen v rámci alikvotních tónů, přirozených (Kotek, 1994). Zdokonalením technických možností tak byla také umožněna barvitá orchestrace romantického symfonického orchestru (Kapusta, 1971, s. 223).

Jan Kapusta nabízí historický přehled ve změně konstrukce žesťových nástrojů v Evropě:

- 1790 – první pokusy ve změně Angličan Clagget
- 1806 - Antonín a Ignác Kernerovi ve Vídni vynalezli dva trubkové ventily
- 1815 – ventily aplikovány na lesní roh
- 1829 – Francois Perinet v Paříži připojil k trubce třetí ventil
- 1830 – C.A. Müller v Mohuči dodal třetí ventil k lesnímu rohu
- 1846 – 7 – flétnista mnichovské dvorní opery Theobald Böhm přestavěl flétnu a dal jí silnější a čistší intonaci, tento systém byl později přenesen i na klarinet

(Kapusta, 1971, s. 223)

Do vojenských kapel zdokonalené nástroje pronikají již ve třicátých letech. Možnosti kapel se kvantitativně¹¹⁶ i kvalitativně zvyšují. Vznikají tři systémy nástrojových typů:

- I. Rohových (z loveckého rohu): křídlovka, tenor, baryton, helikon
 - II. Trubkových (z trubky): Saxův roh sopránový, tenorový, barytonový, basový
 - III. Rohových (ze signálního rohu): kornet sopránový, roh tenorový, barytonová tuby, basová tuba
- (Šálek, 1956, s. 45)

¹¹⁶ V podstatě každý dechový nástroj má svou sopránovou, altovou, tenorovou a basovou verzi.

Basové žesťové nástroje nahrazují v této době ještě používaný *serpent* a *ofiklejdu* (Kapusta, 1971, s. 223).

Český nástrojař *Václav František Červený (1819 – 1886)* patří k nejzdatnějším evropským nástrojařům. Ovlivnil ve druhé polovině devatenáctého století stavbu dechových nástrojů a obsazení dechových kapel. Oproti Adolfu Saxovi, který svou reformu postavil na přestavbě rohů, Červený reformoval průraznější žesťové nástroje. Tento model pak přejala i pruské a ruské vojenské kapely a postupně i jiné rakouské civilní kapely (patrně také díky tomu, že byla tato reforma kladně přijata i na pražské konzervatoři¹¹⁷). Změny ve stavbě nástrojů kopírovala i reforma vojenských rakouských hudeb armádního kapelníka *Andreas Leonhardta (1800 – 1866)*. Návrh Václava Františka Červeného v podstatě kopíruje reformu vojenských hudeb (srovnej Přílohy obr. 4 a 13).

Převratnost těchto vynálezů byla celospolečenským tématem. Mezi zastánci staré a nové konstrukce, probíhaly i diskuse, které byly prezentovány především na stránkách hudebních časopisů. Mnohé se dočteme i v časopise *Dalibor* v roce 1860:

„Slovo o plechových dechových nástrojích – zastánce všeobecného uplatnění strojivých nástrojů, vyzvedává Kailovy vynálezy:

...Hlavní podmínky k naučení se těmto nástrojům záleží vždy vedle vrozeného talentu pro hudbu v silné obrazotvornosti, v platném stupni zmužilosti, odhodlanosti a ve velkém produkčním talentu. Foukač musí nejdříve tón v myšlenkách slyšet, dříve, než jej udá, dále jsou mu zapotřebí pevná vnitřní klidnost všech údů, zdravé tělo, dobrá prsa a plíce, ústa k násadě velmi vhodná, silná pružnost svalů ve rtech, a v dolní čelisti, pevně a rovně rostlé zuby a tenký ohebný jazyk. Foukač má vlastně dříve ve zpěvu a na housle hudebně vzdělán býti....Největší nároky dělají se za našich časů u křídlovky, kteráž mezi ostatními plechovými nástroji nejvíce přízně nejvřelejšího účastenství nalézá. Od ní se požaduje největší objem, výše i hloubka, jemný, zvukný tón, jisté a snadné vydávání tónů a od hráče, jenž s ní zachází, velká vytrvalost, jakož neobyčejná bravura u provedení zpěvu a pasáží, zkrátka na vysokém stupni stojící hudební vzdělání trubače, jenž jako zpěvák nejjemnější odlišnosti vyvádí...

(Dalibor 1860, cit. Freemanova, in: Bajgarová, 2007)

¹¹⁷ Na pražské konzervatoři našly strojivou nástroje podporu prvního ředitele školy Friedricha Dionýsa Webera (1766 – 1842), který sám složil několik skladeb pro chromatické (strojivové) lesní rohy. Roku 1826 přijal Weber jako učitele žesťových nástrojů Josefa Kaila, který se zabýval výrobou strojivových nástrojů, a kterému organologové připisují spoluautorství vynálezu i dnes používaného zákružkového (cylindrického) strojiva pro lesní rohy, jež v roce 1832 údajně patentoval ve Vídni spolu s Josefem Felixem Riedelem. Stejným způsobem se Kail pokoušel vylepšit i trompety (pro strojivou trompety i komponoval) a pozouny. (Freemanova, in: Bajgarová, 2007)

Zdokonalením hudebních nástrojů se dokončil jejich vývoj do současné podoby a orchestr dostal plnohodnotný zvuk a umožnil romantickou instrumentaci skladatelům devatenáctého století.

Obecné informace o vývoji dechových nástrojů historických i současných jsou dostupné v obsáhlé práci Pavla Kurfürsta *Hudební nástroje*¹¹⁸.

6.2.2.1 Alternativní terminologie v pojmenování některých hudebních nástrojů dechového orchestru

Dechová hudba je prostředím, kde se mísí tradice vojenská i lidová. Vzniká zde tímto mísením specifický folklor, který se obrazí např. na slangových názvech jednotlivých nástrojů. Jaroslav Koutník a Vladimír Adamský některá uvádějí shodně, u některých se liší.

flétna – flauta
klarinet – štěbenec
*es klarinet – esouš*¹¹⁹
saxofon – ságo
*křídlovka – flíglhorna, konev*¹²⁰
baskřídlovka – basflíghorna
*eufonium - baryton*¹²¹
lesní roh - horna, kikspugét
trubka – kornet
basová trubka - týfka
*trombon – bombardón*¹²²
bubny – baterie
*velký buben – mezek, vašek*¹²³
(Koutník, 1985)

6.2.2.2 Důležitost jednotlivých nástrojů

Jednou z otázek výzkumu mezi posluchači a hráči dechové hudby byl dotaz, jaký nástroj pokládají za typický pro dechovou hudbu, a který za nejdůležitější. Posluchači dechové hudby uvádí především žesťové nástroje a nejčastěji trubku, což je způsobeno patrně její zvukovou a vizuální atraktivitou z hlediska recepce diváka. Další nástroje, jako tuba, buben, klarinet, saxofon, pozoun jsou uváděny méně. Podobně i hráči také často uvádějí trubku, doplňují ji však o křídlovku a mnohem častěji než u posluchačů se zde objevuje tuba. U obou

¹¹⁸ Kurfürst Pavel; *Hudební nástroje*, Togga 2002.

¹¹⁹ Termín doc. Lubomíra Tyllnera.

¹²⁰ ib.

¹²¹ Adamský uvádí ještě Červeného termín zpěvoroh (Adamský, 1961).

¹²² Adamský k oficiálnímu názvu bombardón uvádí „lidově poprdač“ (Adamský, 1961).

¹²³ Termín doc. Lubomíra Tyllnera.

skupin se objevuje i tvrzení, že nástroje musí hlavně znít dobře společně. Důležité jsou proto všechny zároveň.

6.2.3 Obsazení orchestru

Nejlépe zdokumentovala obsazení vojenského dechového orchestru Eva Vičarová¹²⁴ ve své knize *Rakouská vojenská hudba 19. století a Olomouc*. Pro přehlednost jsem její poznatky převedla do tabulky, která je k nahlédnutí v Přílohách (obr. č. 4). Civilní orchestry, které masově vznikají od šedesátých let devatenáctého století, model vojenských dechových orchestrů přebírají. Potýkají se však často (a to platí do současnosti) s nevyrovnaným obsazením hudebními nástroji a často i s nedostatkem členů vůbec. Informace obsazení orchestru je směrodatné čerpat opravdu pouze z údajů o vojenských dechových hudbách.

Vojenský dechový orchestr v devatenáctém století, podle Evy Vičarové, se především postupně modernizoval se zaváděním reforem u dechových nástrojů. Jeho možnosti se tak rozšiřují a zvyšuje se jeho atraktivita u posluchačů. Odstraňovány tak jsou starší typy nástrojů jako např. ofiklejda, serpent a basetový roh a zavádějí se nově konstruované nástroje jako např. tuba, eufonium, baryton a pozoun. Vliv janičárských hudeb přinesl do středoevropského dechového orchestru množství bicích nástrojů. Ty se však postupně redukují na základní složení a to: velký buben, malý buben a činely. Ustupuje se od zvukové rozmanitosti a orchestr se spíše sjednocuje zvětšením skupin nástrojů. I toto, je důsledek reformy stavby nástrojů, protože do té doby vydávaly nástroje čisté zvuky pouze ve své alikvotní řadě. Po zdokonalení stavby mohl jakýkoliv nástroj zahrát jakýkoliv tón v rámci svého rozsahu. Vznik sopránových, altových, tenorových a basových typů nástrojů umožnilo lepší zvukovou souhru a nástrojová rozmanitost orchestru je v tuto chvíli spíše i nadbytečnou záležitostí, než nutností.

Sestava dechového orchestru na přelomu devatenáctého a dvacátého století (následující citace) ve srovnání se současným orchestrem vykazuje velmi málo odlišností.

„ Velké obsazení: pikola a flétna (ladění Des); klarinet ladění Es, dříve býval také As; klarinet I., II., III., ladění B; křídlovka první a druhá ladění B; tenor ladění B; baryton ladění B; trumpeta první – obligátka ladění B/Es; trumpeta II., III., IV., ladění Es nebo B; bastrumpeta ladění B; trombon, nebo pozoun první a druhý ladění B; bastrombon ladění F; tuby a heligony ladění F a B; buben velký, buben malý, činela (čínské tenké a turecké tlusté); dále bývají ještě lesní rohy – první druhý třetí čtvrtý (ladění F); triangel, tamburina, tympány, píšťaly na ptačí zpěv, někdy: saxofon, fagot, susafon, xylofon, zvony, dříve i fanfrnoch a vozembouch... “

(Koutník, 1985, s. 4)

¹²⁴ Vičarová Eva; *Rakouská vojenská hudba 19. století a Olomouc*, Univerzita Palackého, Olomouc 2002.

A pro srovnání současná sestava dechového orchestru Pra-lin-ka Praha kde probíhal výzkum mezi hráči orchestru: *pikola, flétny, I., II., III. klarinety, altsaxofony, tenorsaxofony, lesní rohy, křídlovky, trubky, baskřídlovka, eufonium, pozouny, tuby, bicí, dirigent*.

Změnám podléhá řazení nástrojů v partituře. To bylo ještě na začátku druhé poloviny dvacátého století neustálené. Robert Šálek si stěžuje na stránkách Hudebních Rozhledů v roce 1954: „*Partitura dechového orchestru není vůbec stabilizovaná. Zatímco v partituře orchestru symfonického je pořadí nástrojů již dávno ustáleno, není to zdaleka ještě vyřešeno u dechového orchestru ani u nás, ani v mnoha jiných státech. Pořadí nástrojů působí dojmem náhodnosti...*“ (Šálek, 1954). A dokládá příklady této praxe i z jiných zemí (viz Přílohy obr. č. 4). Tento problém je později vyřešen aplikací řazení symfonického orchestru v partituře, s vynecháním nástrojů, které se v dechovém orchestru nepoužívají.

6.2.3.1 Různá uskupení dechové hudby

Základním rozdělením je v rámci dechové hudby dechový orchestr a dechová kapela, jak bylo vymezeno v úvodních kapitolách. Dechový orchestr byl definován vyšším počtem hráčů, různorodým repertoárem a návazností na vojenskou dechovou hudbu. Dechová kapela naopak nižším počtem hráčů, především lidovkovým repertoárem, zpěvní složkou a návazností na lidové muziky. Toto rozdělení odpovídá současnosti a je zakotveno v terénním výzkumu. Historicky se však obsazení hráčů proměňovalo. Vzhledem k nedostatku informací zde bude pro další členění přihlédnuto pouze k nástrojovému obsazení příslušných těles.

Dechová harmonie

- vzniká vyčleněním dechových nástrojů z běžného orchestru
 - především na venkově jsou jejími členy hudebníci kantorských nebo zámeckých kapel
 - základem je obsazení: 2 hoboje, 2 klarinety, 2 fagoty, 2 lesní rohy, případně trubka a velký a malý buben
 - nejmenším složením bývá trio dvou hoboju a fagotu, nebo hoboje, lesního rohu a fagotu
 - hrají v letních nocích v zámeckých zahradách serenády a nokturna
- (Kotek, 1994, s. 76)

Malá dechová osmička

- klarinet Es, klarinet B, křídlovka, baskřídlovka, trubka 1. Es, trubka 2. Es, basová trubka, bas,

- až později přibrán buben
- melodická linka založena na dvojhlasu v sextách/terciích (křídlovka a baskřídlovka /křídlovka a Es trubka)

Malá dechová třináctka

- nejrozšířenější sestava dechové hudby, stojí na rozhraní mezi velkou a malou dechovou hudbou, je schopna všech výkonů, které požadujeme od dechového orchestru
- es klarinet, klarinet I. B, klarinet II. B, křídlovka I. B (2x), křídlovka II. B, tenor, baryton, trubka I. Es altová, trubka 2. Es altová, basová trubka III. B, tuba B, bicí nástroje 1x

Taneční dechová kapela

- klarinet Es, klarinet I. a II. B, kornet I. - III. B, kornet II. B, tenor, baryton, horna 1, horna 2, trubka tenorová, B (bastrubka), tuba B, bicí souprava
- k moderním tancům se přidává trombón

(Adamský, 1961, s. 12 – 16, 41)

- Jaroslav Sojka popisuje obsazení jejich tanečního orchestru: „dva altsaxofony, tenor, baryton, dvě trubky, pozoun, bicí, klavír nebo varhan, někdy i harmonika a baskytara...“.

Estrádní orchestr¹²⁵

- není ustáleným typem instrumentálního souboru (Zenk, 1955, s. 91)
- odlišuje se od ostatních ideovostí svého uplatnění
- široké žánrové rozkročení omezuje pouze požadavek srozumitelnosti (Kotek, 1998, s. 273)
- Ladislav Kubeš s tímto termínem pracuje: „To bylo takové to různé estrádní vystoupení, prostě koncerty dechovkové.... Ale když jsme my hrávali po tom roce osmdesát po těch estrádách, když jsme hráli ten program hodinu a půl a před námi hrála třeba místní dechovka...“

6.2.4 Vedení orchestru

Ve vojenských orchestrech byli na vedoucí funkci vždy dva lidé. První, jak píše Eva Vičarová¹²⁶, byl *kapelníkem*, tedy civilním zaměstnancem hudby, jehož úkolem bylo kompo-

¹²⁵ Podrobné požadavky na estrádní orchestr – viz Bartoš Milan; *Estrádní orchestr a jeho využití*, Hudební rozhledy IV/1951, č. 6.

novat, upravovat hudebniny pro kapelu, a hudebně školit hráče. Od počátku se od něj vyžadovalo vyšší hudební vzdělání, tzn. konzervatoř. Kromě řízení orchestru se nemusel věnovat jiným vojenským povinnostem. Tím, že nemůže vydávat vojenské povely, řídí orchestr, pouze pokud stojí. Vojenským vedoucím orchestru je tedy *plukovní bubeník*, většinou v hodnosti šikovatele, který velí hudbě na pochodu a při této činnosti ji také řídí. Ve vojsku má zvláštní postavení, protože je často vyjednavatelem znepřátelených stran. Oproti kapelníkovi má vojenské povinnosti, ale za orchestr po hudební stránce zodpovídá pouze v nepřítomnosti kapelníka. U jezdeckých pluků tuto funkci plnil *štábní trubač*.

Tento systém téměř nezměněně u vojenských hudeb udržován do dnešní doby. Je to patrné z výpovědi hráče dechového orchestru a účastníka festivalu *Zlatý dech* v Litoměřicích v roce 2012:

„ Když jsme se řadili do průvodu, první šla Ústřední hudba AČR. Přestože jsme věděli, že ten důležitější je dirigent podplukovník Šíp, při pochodu je vedl někdo jiný. Potom, když už jsme byli všichni na náměstí, a hráli jsme monstrkoncert, jednu skladbu zase dirigoval podplukovník Šíp, a když měli svoji show, tak při hraní v pohybu je opět vedl ten první, a když stáli a něco hráli tak zase Šíp. Na odpoledním koncertě to už zase byl jen pan podplukovník. “

Z toho je patrné, že i když dirigent zde má vojenskou hodnost¹²⁷, plní funkci kapelníka. Ten, který je vedl při pochodu, zastává místo plukovního bubeníka.

V civilních kapelách se ujal termín kapelník. Ten však zastává většinou obojí funkci. Již na dobových fotografiích můžeme vidět např. Františka Kmocha, či jiné kapelníky, jak svůj orchestr vedou i při pochodu. Toto sloučení proběhlo patrně z nedostatku dostatečně školených hudebníků u civilních orchestrů.

6.2.4.1 Pověly

Od počátku hudebního doprovodu pochoduujícího vojska, museli jejich velitelé, tzn. plukovní bubenci používat k jejich přesunu určitých povelů. Dokud měly kapely pouze několik členů, vystačili si s vedením bubnu, který jim dával rytmické signály ke hře. S růstem orchestru bylo nemožné tuto praxi udržet, musely být kromě zvukového vedení zapojeny i praktické vjemy. K tomu sloužila tzv. *Schellenbaum* (český ekvivalent přímo není, ale tento nástroj je velmi podobný vozembouchu), kterými mohl dávat plukovní bubeník signály jak zvukové, tak jejím zvedáním a máváním zrakové, které vzhledem k velikosti (cca 150 cm) byly viditelné i na větší vzdálenost.

¹²⁶ Vičarová Eva; Vojenské dechové orchestry a Olomouc v 19. století, Olomouc 2002.

¹²⁷ Je zde ještě k diskusi, zda je to hodnost čestná (tzn., že po odchodu do civilu se mu odebírá), nebo je-li to skutečná vojenská hodnost...

Kapelníci dechových orchestrů v současné době využívají při pochodu různé povely k tomu, aby sami mohli pohodlně kráčet a hudebně vést orchestr. K tomu využívají i na dálku dobře viditelnou *hůl* (někdy také) *palcát*, který se vyvinul z dřívě, vojenskými plukovními bubeníky používaného, *vozezbouchu* (*Schellenbaum*).

Povely nejsou obecně dané a je především na kapelníkovi, jak vycvičí svůj orchestr k jejich užívání. Pavel Bělík, kapelník a dirigent dechového orchestru Pra-lin-ka Praha k tomu říká:

„Nic jako příručka dirigenta pochodového orchestru neexistuje. V podstatě každý dirigent má své povely, které vnutí orchestru a ty je musí akceptovat. Je možné, že některé z nich se dědí v rámci jednoho orchestru. Ale žádná univerzální pravidla pro to nejsou, vše záleží na kapelníkovi toho kterého orchestru.

Já dělám:

Zlato nahoru[zlato – zlatý konec hole]: *anschlag* [správně *Einschlag*¹²⁸] / *konec*

Nezlato nahoru [nezlato – druhý konec hole, za který kapelník hůl při udávání taktu drží]:

Trio ještě 1x

Vodorovně: Změna formace

Krouživý pohyb: Předčasné ukončení (tzv. strhnutí)

A třeba ještě nějaké další povely vymyslím a přibudou.“

Základním pohybem je udávání taktu, při kterém kapelník do rytmu ukazuje hráčům zlatý konec hole.

Povely jsou v podstatě folklorní složkou dechové hudby, které si ve své tradují kapelníci mezi sebou. Velký rozdíl však mezi nimi v České republice není. Na různých zahraničních festivalech, kdy vedle sebe stojí dechové orchestry z různých zemí, už vidíme rozdíly na první pohled. Někteří kapelníci holemi točí, vyhazují je, nebo s nimi dělají jiné efektní pohyby. Hůl také slouží jako předvedení úspěchů orchestru, které si na něj uvazují stuhy z festivalů, či soutěží, kterých se zúčastnily. Pokud pak taková hůl letí vzduchem, umocňuje to divácký zájem o performanci kapely.

6.2.5 Proměny interpretace

Proměny interpretace jsou patrné teprve tehdy, když se delší čas hraje stejný repertoár. Často i v literatuře reflektovaná je změna v sedmdesátých letech dvacátého století, kdy moravské dechové profesionální kapely ovlivnily interpretaci především lidovkových polek, kte-

¹²⁸ Česky – *předpochod*.

ré byly stabilní repertoárovou složkou již od dvacátých let. Tendence změny interpretace směřovala ke zrychlení metra a dynamickému zploštění. Jaroslav Sojka tento směr reflektuje spíše negativně: „*Takže v tomto směru, co se mi nelíbí v současné době, jak s nástupem Moravanky se to začalo ubírat skoro celorepublikově. Když to bylo nové, když s tím vylezl Slabák, tak to bylo efektní, také jsme to použili i v tom tanečním orchestru. Jednou se mi stalo dokonce, je to pár let, v rádiu v autě jsem jel a měl jsem puštěnou nějakou hudbu a šla mi tam dechovka. A tak jsem si říkal, že to jsou Bojané, nebo Slabák [Moravanka], ale pak jsem zjistil, že to je Budvarka... Ona je efektní ta moravská dechovka. To je jasné, že čím výše a rychleji, tím lépe. Už to trvá strašně dlouho.*“

V současné době, přestože stále tento trend přetrvává, na soutěžích se dbá spíše na původní dechovkovou interpretaci, tzn. pomalejší tempa, důrazy v určitých místech a dynamickou přesnost.

6.2.6 Oděv

Oděv dechových orchestrů a kapel často vyplývá z tradice, na kterou orchestr navazuje. Můžeme tak pozorovat čtyři typy oděvu orchestrů:

1. *Vojenská tradice* – oděv je vojenskou uniformou, nebo nese její prvky.
2. *Lidovková (folklorní) tradice* – oděv napodobuje lidový kroj, na Moravě je často autentický, v Čechách se jedná o jednotlivé prvky na něj odkazující (střih, výšivka, červená stuha, barevnost...)
3. *Spolková tradice* – oděv je uniformou spolku, v současnosti však spíše napodobuje barvy a částečně střih.
4. *Tradice ZUŠ/amatérská* – většinou sjednocení v bílé košili a černých kalhotách/sukni, doplněné stejnými saky, vestami, kravatami, košilemi a v poslední době i tričky.

Sjednocení oděvu hráčů na dechové nástroje má původ ve vojenských uniformách. Tendence k postupnému odlišování vojenského orchestru od ostatních vojenských útvarů stoupala s profesionalizací a rozšířením jejich popularity. Dagmar Kutílková ve svém příspěvku na konferenci *Vojenská hudba v kultuře a historii českých zemí*¹²⁹, popisuje odlišení vojenských hudebníků od běžného stejnokroje zveličením některých krojových součástí. V osmnáctém století tedy signalisté nosili výrazné chochoły, či měli velké oválné náramení-

¹²⁹ Kutílková Dagmar; *Atributy stejnokrojů vojenských hudebníků od 60. let 19. století do konce 20. století*, in: Bajgarová Jitka (ed.); *Vojenská hudba v kultuře a historii českých zemí*, EU AVČR, 2009.

ky. Označení odpovídalo barvám příslušného pluku. Od poloviny devatenáctého století byli odlišeni prýmky na manžetách, nárameníky, klobouky, výšivkami. Postupně se však od toho upouští a do dnešní doby se zachovalo minimální označení hudebníků, kteří na výložkách mají odznaky lyry. I Eduard Hanslick si na soutěži dechových orchestrů v Paříži všímá oděvu civilních dechových orchestrů.,*Kapely vystupují buď v občanském civilním obleku, nebo se přidávají k národní gardě či k hasičům svého města a pak smějí vyrukovat v uniformě.*“(Ludvová, 1992)

Lidovka se odkazuje primárně na původní lidovou hudbu a tento vztah dokazuje i oděvem hráčů a zpěváků. Někdy se jedná o reálné lidové kroje, většinou jsou to však oděvy odkazující na lidový kroj. Často připomínají např. baráčnický kroj, který je stejně tak folklorismem. Tento folklorismus je však pravdivější a jistě se lépe hodí k produkované hudbě, protože ta není folklorem a tradiční kroj se v tuto chvíli může stát vlastně kýčem.

Spolkové orchestry někdy dodržují tradiční uniformu, pro její nákladnost se však často přiklání k úpravám běžných oděvů ve stylu kroje daného spolku.

6.2.7 Slavní kapelníci, kult kapel

Kolem kapel a osobností kapelníků se vytváří podobně jako kolem jiných umělců kult osobnosti. U vojenských kapel to může být způsobeno i vojenskou hodností, kterou kapelník měl. Posléze za ně mluví jejich skladatelské a aranžérské úspěchy a vedení orchestru či kapely. V současné době k tomu přispívá i literární monografie o těch nejslavnějších (viz. Stav bádání v literatuře – Monografie). Angažmá vojenských kapelníků po celém rakouském císařství napomáhá šíření jejich vlastních skladeb. Julius Fučík (1872 – 1916), který působil v Záhřebu, Vojvodině, Sarajevu, Budapešti, Terezíně a Berlíně, může být příkladem za všechny (Majer, in: Bajgarová, 2007). S rozvojem médií pak ke své slávě přispívají i angažmá v jiných známých a slavných hudebních uskupení, než jen dechové orchestry. Např. Karel Vacek byl dlouhodobým členem Melody Boys, slavného prvorepublikového orchestru R. A. Dvorského (Dorůžka, 1984).

V současné době se rozvíjí i kult kapel. Ten nejslavnější existuje kolem jihočeské dechové kapely *Babouci*, která má na svých webových stránkách zveřejněný seznam 1370 členů svého fanklubu¹³⁰. Členové tohoto fanklubu jsou pravidelně informováni a zváni na akce, kde kapela Babouci vystupuje. Fanoušci pochází z celé České republiky, je zde dokonce i několik registrovaných členů ze Slovenska, z Německa a řadí se k nim dokonce i vatikánský kardinál Giovanni Coppa.

¹³⁰ <http://www.babouci.cz/cz/fanklub>, cit. 21. 3. 2013.

7 Recepce

Recepce dechové hudby vzhledem k místům kde se předvádí a síle zvuku který s sebou nese, může být často neformální a třeba i nevítaná. Hudba na nás mnohdy až útočí z různých mediálních nosičů a pokud ji chceme poslouchat, raději si vybereme, čím chceme zatěžovat své uši. Ne vždy a všemi oblíbená dechová hudba musí být přijímána každým pozitivně.

V úvodu této práce jsme vymezili recepci jako proces a zároveň vztah mezi posluchačem a hráčem, na který má vliv kultura a zároveň i aktuální emoce. Na recepci dechové hudby nahlédneme z pohledu odborníků, posluchačů i hráčů. Do centra pozornosti se také dostane repertoár dechových kapel, protože on je mediátorem vztahu *posluchač – hudebník*. Jednotlivé styly a žánry zde budou podrobeny diskursivní analýze. Závěrem kapitoly se zaměříme na tzv. *mýtus dechové hudby*, na jehož vytváření mají právě skrze recepci podíl jak příznivci, tak odpůrci dechové hudby.

7.1 Recepce odborníků

Odborníci na dechovou hudbu pocházejí většinou z řad muzikologů, málokdy z řad jiných vědců jiných oborů. Pohled na jakoukoliv nonartificiální hudbu je z tohoto důvodu často negativně zaměřený. Hudba velkých evropských skladatelů se přirozeně nemůže srovnávat s hudbou často amatérskou, která plní zcela jiné funkce a má zcela jiné publikum. Jisté objektivní poznatky proto může přinést pouze ten, který ji zkoumá v jejím celospolečenském kontextu. Přes negativní a často odsuzující postoj tito odborníci vnášejí téma dechové hudby na stránky prestižních periodik a knih a předkládají svůj názor širší odborné veřejnosti.

Dechovka (ve smyslu kapel a repertoáru) je také často vnímána jako ničitel folklorních tradic na venkově. „...na vesnici ve vysloveně tradičním, selském prostředí bezohledně vytlačovaly tamější smyčcové, cimbálové a dudácké muziky. ... Na Chodsku se chlapci, kteří na vojně poznali dechovou kapelu a naučili se hrát z not, po příchodu do civilního života nevraceli k lidové muzice, nýbrž vstupovali do dechových kapel, kde pak tvořili jejich jádro. Dechové kapely ve srovnání s lidovými byly módnější, lid je považoval za „panské“ (přicházely z města) a byly lépe placené. ... Dechové kapely postupně nahrazovaly původní lidové muziky.“ (Kapusta, 1974, s. 39) Přisuzuje se jí též vytlačení tradičního instrumentáře lidové hudby, ochuzení tanečního repertoáru¹³¹ a přijetí změny nápevného stylu¹³².

¹³¹ „Dechovka zůstala značnou měrou při polce, valčíku, galopu, mazurce, šotyších štajryších a tajčích.“ (Tyllner, 1999). V současné době jsou to již jen polky a valčíky.

¹³² „První doba udávaná basovým nástrojem a výrazná příznávka v doprovodných trumpetách...“ (Tyllner, 1999)

Dechová hudba, v tomto kontextu však spíše lidovka byla často předkládána jako zvrženímhodný a nevkusný žánr, který se svými posluchači zanikne¹³³. Někteří se snažili najít objektivní důkazy pro její obhajobu. Např. Jiří Majer ve svém článku *Dechovka, dechovka, dechovka*¹³⁴ hledal její uplatnění v současné společnosti. Dával za vinu zdůraznění užitkové funkce dechové hudby, která pak nedovolila, ani nevyžadovala další rozvoj v oblasti tohoto žánru¹³⁵. Jeho analýza rozmanitosti funkcí souborů nabízí jak produkci profesionální, amatérskou, vojenskou a produkci zasahující do folkloru. Jiří Majer vidí pozitivně, že tato hudba je stále živá a že se v ní něco děje, tzn., že se může stále někam vyvíjet.

Největší odbornou debatou na stránkách Hudebních Rozhledů na počátku šedesátých let se stala právě diskuse o lidovce. Inicioval ji svým článkem Vladimír Karbusický¹³⁶, ve kterém reflektoval stav lidovky. Definoval rozdíl mezi klasickou lidovou písní a lidovkovým šlágrelem, konstatoval, že její kýčovitost se relativizuje nutností učinit z ní hodnotný žánr, upozornil na její sentimentální zaměření a komerci uplatňující na lidových masách. Kritizoval také tvorbu profesionálních lidovek podle formou ustáleného vzorce, jejíž varianty lze rozvíjet prakticky do nekonečna¹³⁷. Závěrem dodává: „*Pojem „hodnotné lidovky“ je asi tak logický jako „veselý pohřeb“.* Stačí si lidovku jen trochu srovnat s jinými druhy umění a najít odpovídající obdoby... Vypěstovali jsme si v hudbě našeho hudebního národa něco, o čem všichni víme, že se to jen tváří lidově a že je to kýč (a vědí to většinou dobře i autoři lidovek), ale co setrvačně tolerujeme.“ (Karbusický, 1961) Tak se očividně kriticky a navzdory kulturně-politickým stanoviskům té doby otevřela diskuse o lidovce. Připojilo se k ní několik dalších odborníků, např. Dušan Havlíček¹³⁸, který se snaží zaujmout více neutrální postoj a obha-

¹³³ „...bylo konstatováno, že obliba dechovky je záležitostí výhradně staré generace převážně vesnické, malé soubory že nemohou překročit svůj zastaralý repertoár, který se pohybuje navíc na hranicích nevkusů, amatérským dechovkám pak byla existence vyměřena léty na „dožití“...“ (Majer, 1975)

¹³⁴ Majer Jiří; *Dechovka, dechovka, dechovka*, OM 7, 1975, č. 8 s. 225 – 228.

¹³⁵ „Amatérské dechovky umělecky a především programově stagnovaly na úrovni, již bylo dosaženo již koncem minulého století, koncertní repertoár nepřesáhla hranice problematických předeher, směsí a namnoze nevyhovujících transkripcí symfonických skladeb, tedy oblastí tzv. vyššího populáru, který byl již dávno překonán, zábavná hudba byla redukována na tradiční lidovku a pochodová hudba nepřekročila typ, který v české hudbě vytvořil František Kmoch...“

Postačovalo, aby dechovka hrála při sokolských cvičeních a státních oslavách a nikoho již nezajímalo, že dechovky vývojově stagnují a není uspokojivě postaráno o její repertoárový vývoj i doplňování mladými silami – drtivá většina amatérských souborů používala vysokého Rakousko-Uherského ladění, především však zaostávala nová, původní tvorba pro dechové orchestry...“ (Majer, 1975)

¹³⁶ Karbusický Vladimír; *Jak dál s lidovkou?*, in: Hudební rozhledy 1961, č. 12, s. 900 – 903.

¹³⁷ „Lidovkovou melodii lze také rozmnožovat do nekonečna ... Pro její kvality je příznačné, že ji třeba můžeme přeměnit ze 4/4 rytmu na 3/4 a nic se jí přitom nestane. ... A tak donekonečna stříhat, přidávat, zrcadlově převracet, staccatovat, protahovat, atd. ... Nelze zde tak jako ve folklorní tvorbě nijak prokázat autorství a případy sporů o to, kdo koho z autorů „vykradl“, nemají opodstatnění... Při tomto způsobu tvoření se také nelze divit fantastickému číslu opusů, kterých někteří lidovkám dosahují... K tvorbě lidovek v podstatě není potřeba invence, ale řemeslo a hlavně odvaha.“ (Karbusický, 1961)

¹³⁸ Havlíček Dušan; *Lidovka a co s ní*; Hudební rozhledy 1961, č. 12, s. 502 – 504.

juje lidovku v kontextu současnosti¹³⁹, její lidovost, která v podstatě nahradila původní folklor a popularitu mezi lidmi. Konečný závěr ani výsledek, přes množství emocí, které tato diskuse vzbudila, nepřinesla.

Rozsáhlý výzkum současné hudebnosti Vladimíra Karbusického a Jana Kasana na počátku šedesátých let inicioval Československý rozhlas. Získané poznatky vypovídají dodnes o posluchačském dobovém naladění. Výsledky výzkumu přinesly poznatky z oblasti masových žánrů, tj. těch, u kterých byly naměřeny hodnoty vyšší než 50%¹⁴⁰. Zásadním rozlišením při poslechu hudby bylo kritérium věku a místa bydliště (venkov/město). Zjištěními z oblasti dechové hudby se stala následující fakta:

1. „...tradiční klasický folklór sdílí osud svých pseudolidových derivátů, že tedy lidé zde prakticky nečiní rozdíl mezi ryzími hodnotami folklóru a mezi kýčem...“
2. „Příznačné je, že mladí nemají tak prudce vyhraněný odpor k dechovce, jako mají staří k jazzu.“
3. Lidovka a dechová hudba je na druhém místě v pořadí oblíbenosti poslechu hudby:
 - I. Moderní rytmická hudba a píseň
 - II. Lidovka a dechová hudba
 - III. Folklor
 - IV. Opera
 - V. Populární hudba
 - VI. Písňe jiných národů
 - VII. Náročná hudba instrumentální

(Karbusický, Kasan, 1964, s. 33, 66)

Konečný odborný hodnotící pohled na recepci dechové hudby budou moci odborníci přinést, až bude tento fenomén bezpečně mrtvý. Do té doby se bude jednat jen o popisné informace a statistické údaje. A vzhledem ke stálé životnosti dechové hudby se tohoto hodnocení dočkáme asi za hodně dlouhou dobu.

¹³⁹ „Vždyť hudební styl lidovky, třebaže je převážně lokalizován na žánrovou oblast tzv. starší hudby taneční, se projevuje i v jiných žánrech (pochod, masová píseň, tzv. vyšší populár, ...). Ve stylu lidovky jsou někdy komponovány i tance, třebaže si je obvykle spojujeme s jazzovou taneční hudbou – foxtroty, slowfoxy, právě tak jako obráceně, ve stylu jazzové taneční hudby najdeme valčíky a polky.“ (Havlíček, 1961)

¹⁴⁰ „... žánry s hodnotami vyšší než 50 %: folklór, Kmoch, oba typy lidovky, písňe Šlitra a Suchého a hlavně zahraniční a naše taneční písňe; dále se vysoko drží VaW, latinskoamerická písňe, dechovka a jazz a populár...“ (Karbusický, Kasan, 1964, s. 30)

7.2 Recepce hráčů

Hráči dechové hudby jsou přímými účastníky produkce a vzniku jednotlivých tónů, které se k posluchačům linou jako výsledná skladba. Vzhledem k pozici, kterou v rámci orchestru či kapely zastávají, pak podle toho slyší výsledný zvuk celého orchestru.

Členové dechových orchestrů a kapel se při účasti na festivalech a přehlídkách stávají také řadovými posluchači a svým kolegům vytvářejí publikum. Vzhledem ke své praxi a zkušenostem vnímají poslech skladeb často v kontextu svého vlastního repertoáru, a hodnocení přichází zcela spontánně a automaticky. Jejich hodnocení je založeno na osobní zkušenosti a můžeme hovořit, že na odborné úrovni.

Výzkum mezi hráči dechové hudby ukázal, že k dechové hudbě mají spíše pozitivní vztah, který může být ovlivněn kolektivem, ve kterém hrají. Také hojná příležitost ke hraní na různých akcích je pro hráče motivací hraní v orchestru vnímají jako své hobby. Přes nízký věkový průměr dechovou hudbu ve volném čase občas i rádi poslouchají.

Přestože hudba, kterou hrají, nepatří ve společnosti k prestižní, nebo pouze při některých příležitostech, hra na dechový nástroj patří k obdivovaným činnostem. Jistou roli v tom hraje námaha, kterou musí vydat, ale také i efekt zvuku a lesk žesťových nástrojů. Proto je živá hudba, kterou produkují, přijímána mnohem pozitivněji jak posluchači, tak hráči, než dechová hudba z reproduktoru, neboť živá hudba s sebou nese i další vjemy, než jen poslechové.

7.3 Recepce posluchačů

Respondenti výzkumu na festivalech dechové hudby mají základní předpoklad, že k dechové hudbě mají alespoň neutrální, spíše však pozitivní vztah. Ve výzkumu byly tedy otázky směřovány již na konkrétní odpověď, co se jim na dechové hudbě líbí. To, co je na performanci dechového orchestru na pohled zaujme, je často samotný orchestr a hudební nástroje. Na produkci orchestrů se jim líbí celkový zvuk, rytmus, snadná zapamatovatelnost, pocit radosti a zároveň uklidnění, který jim hudba přináší. Pokládají ji za nadčasovou, protože „*promlouvá přímo k člověku*“. Poslechem dechové hudby vyplňují volný čas.

Výzkumem bylo ověřeno, že do mýtu o dechové hudbě patří, že dechová hudba je pouze pro *starší ročníky*, což je zakotveno i mezi posluchači dechové hudby. „*...už jsem starší generace, takže se mi u ní může dobře tancovat...*“, „*...o dechovce se říká, že je pro starší ročníky, ale já si myslím, že ne, vy jste přece mladá a také vás to zajímá...*“.

Posluchači dechové hudby nejsou příliš vyhranění vůči repertoáru orchestrů a kapel. Vyskytují se i tvrzení, že dechovka, jako hudba na zábavu, by měla umět zahrát všechno.

Rozmanitost repertoáru vítají, protože to oživí atmosféru. „*Mně se líbí, že zde hrají nejen pochody, ale i ty španělské rytmy, když jsem přicházela, tak tady hráli i nějaký muzikál, to mě docela zaujalo, myslím, že [dechová hudba] dokáže zahrát různé skladby, protože těch nástrojů je velké množství, připadá mi to takové rozličné...*“. Přiznávají, že něco se pro dechovou hudbu úplně nehodí a nejvíce jí sedí tradiční dechová hudba („*nejvíce tomu sedí takové ty Vackoviny*“) která je příjemnější na poslech. Stojí především o zpěv a texty v českém jazyce. „*Co jsem slyšel, tak to jsou hodně známé věci, čekám na dechovku, ale líbí se mi i to další...*“ Zapamatovatelnost a *blízkost* repertoáru je pro ně důležitým kritériem. V moderních skladbách vidí potenciál, že přiláká i mladé posluchačstvo.

7.4 Repertoár

Můžeme si položit otázku, jak u populární hudby vzniká repertoár příslušného žánru? Vzhledem ke konzumu, který provází hudební *mainstream*, zde jistě funguje vztah nabídky a poptávky. Do jaké míry je však určována nabídka poptávkou? Nebo naopak? Formují repertoár posluchači, nebo mají spíše v rukou síto, kterým propouští pouze něco, co hudebníci nabízejí, nebo skladatelé píší na společenskou objednávku? A proměňuje se tematicky repertoár dechových orchestrů a kapel?

Dechovka jako jeden z nositelů lidové zpěvnosti 20. století zasáhla do hudebního myšlení skladatelů a zpěváků profesionálů i amatérů. „*Dechovka přinesla i změnu nápevného stylu. První doba udávaná basovým nástrojem a výrazná příznávka v doprovodných trumpetách naplní každý takt...*“ (Tyllner, 1999). I v tom spočívá důležitost dechové hudby a jejího výzkumu, protože jestliže něco změní struktury našeho myšlení a chápání není možné se od toho jen tak distancovat.

7.4.1 Základní charakteristika repertoáru dechových kapel

Dechová hudba má především zábavní funkci. Pro posluchače již dávno neplní vzdělávací funkci a očekává se, že je pobaví, rozveselí, zaplní prostor veselými tóny a přiměje třeba i k tanci a zpěvu. Pokud se chce člověk bavit, většinou neočekává nemilá překvapení, a proto si vybírá často to, co bezpečně zná. Základním požadavkem na repertoár ze strany posluchačů je *popularita* hraných skladeb. Není důležité, kde skladba svou popularitu získala, jde především o to, aby posluchačům byla známá. Jeden z respondentů výzkumu vyjádřil požadavek na dechovou hudbu takto: „*...lidové, pro lidi, aby se to lehce zapamatovalo...*“ Tím vyjádřil i proces *zlidovění*, které mnoho skladeb pro dechový orchestr nastoupilo.

Na repertoár dechových orchestrů a kapel má vliv dirigent/kapelník, úroveň zdatnosti hráčů a posluchači. Kapelník musí znát svůj orchestr, a musí znát také posluchače a odhadnout, např. podle typu příležitosti, jaký repertoár zařadit.

Již v padesátých letech se skladatel Pavel Staněk na stránkách Hudebních Rozhledů¹⁴¹ vyjadřuje k omezenosti repertoáru dechových orchestrů. Skladby jsou podle něj zastaralé a je jich velmi málo. Za vinu to klade především skladatelům, kteří mají malou znalost instrumentace dechového orchestru, a nepříliš úspěšně upravují skladby pro symfonický orchestr. Tento problém nebyl vyřešen do dnešní doby a dechové hudby se stále potýkají s úzkým repertoárem. Při poslechu orchestrů na festivalech nebo při průvodech se v jejich repertoáru vyskytuje mnoho stejných skladeb a to nejen pochodového či lidovkového žánru.

Dechové kapely mají ve svém repertoáru jak tradiční dechovou hudbu (pochody), lidovkový žánr (valčíky, polky, tanga), transkripce symfonických, operních a operetních skladeb, potpourri z muzikálů, oper, operet, z výběru známých skladeb interpreta/skupiny, jazz, swing a skladby pro dechový orchestr.

Jako příklad uvádím repertoár vystoupení dvou orchestrů na 16. ročníku festivalu Fišerův Bydžov:

Dechový orchestr Hradec Králové ZUŠ Habermannova

- *Karel Pádivý – Pochod*
- *Scott Joplin – The Entertainer*
- *George Gershwin – Summertime*
- *Raymond Lefevre – Hudba k filmu četník ze Saint Tropez, Pochod četníků ze Saint Tropez*
- *John Lennon, Paul McCartney – Yesterday,*
- *Emil Štolc - Šly panenky*
- *Daniel Alomía Robles - El Condor Pasa*
- *Josef Řáholec - Adria*
- *Antonio Carlos Jobim - The Girl from Ipanema,*
- *Frank Churchill - Some day my prince will come*
- *Jaromír Vejvoda - Škoda lásky*
- *Karel Hašler – Ta naše písnička česká*

¹⁴¹ Staněk Pavel; *Nový repertoár dechových orchestrů*, Hudební rozhledy 1958, č. 20.

- *Joe Zawinul - Mercy mercy mercy*

Dechový orchestr ZUŠ Nový Bydžov

- *Emil Štolc - Panenky*
- *Karel Bělohoubek – Habanera*
- *Josef Friml – Oslí serenáda, Kokosový ořech*
- *Karel Pádivý – Pochod*
- *František Kmoch – Kolíne, Kolíne*
- *Nebuchal – Pověst*
- *Ladislav Kubeš – Polka: Od Tábora až k nám*
- *Petr Hapka – Hudba pro fontánu*
- *Josef Fišera – Polka: V podvečer*
- *Ladislav Kubeš – Budějické zahrady, Doudlebská chasa*
- *Dixie pochod*
- *František Kmoch - Škoda lásky*
- *M.R. Procházka - Valčík pro tubu*
- *Karel Svoboda – Electrobox*
- *František Kmoch – Jara mládí*

Všechny skladby, které orchestry předvedly, jsou buď očekávaným repertoárem dechových orchestrů, nebo je posluchačstvo může znát odjinud (film, muzikál, ...). I dramaturgie jejich pořadí je dána tak, aby bylo vyhověno příznivcům tradičních skladeb, i těch modernějších a ne zcela v žánru dechové hudby.

7.4.2 Lidovka

Se svou více než stoletou existencí, se lidovka stala *hudebním stylem*. Slovník česko-slovenské hudební kultury ji vymezuje jako „*funkčně vyhraněný a značně populární typ neartificiální hudební produkce,...*“ kterým se míní „*...stylově žánrový okruh neartificiální hudby, formuje v záměrné, byť deformované návaznosti na některé momenty tradice české lidové hudby.*“ (Fukač, Vysloužil, 1997, SČHK – heslo *lidovka*) V mantinelech, které klade, lze složit skladby různého žánru. Vzniká ve druhé polovině 19. Století při dlouhodobém intenzivním styku *venkova a města*¹⁴², kde probíhá syntéza „*...hudebních tradic venkova a tzv.*

¹⁴² Venkov a město – myšleno jako svébytný kulturní okruh, nejen sídlo.

městského folkloru do profesionalizované a komercializované produkce“ (Kotek, Fendrych, 1963). V lidovce našly totiž společnou řeč jak venkované přicházející do města, protože svou jednoduchostí a tématy připomínala lidovou píseň, tak měšťané, kteří si v ní mohli najít buď bulvárnost kramářské písně, nebo *čistotu a krásu* lidové písně.

Za jednoho ze zakladatelů může být považován i František Kmoch (1848 – 1912), který, „...dovedl využívat prvky tradiční hudby ke kompozici skladeb v lidovém duchu, nebo uplatňoval melodie lidových písní ve svých skladbách...“ (Tyllner, 2010, s. 73). Proces vzniku lidovky tedy může být následující: Skladatel složí melodii (známé) lidové písně a umělý text, které se k sobě hodí dohromady. Protože však shoda nemůže být stoprocentní, upraví rytmus, strukturu skladby, a pokud má již nějakou zkušenost s aranžováním takových skladeb, vtiskne skladbě své manýry, nebo podle ustálených *lidovkových hudebních obratů* přizpůsobí melodii textu. Z vyprávění Ladislava Kubeše ml. o svém otci skladateli Ladislavu Kubešovi můžeme poznat stejný postup. Nejedná se však o praxi v době Kmochové:

[Ladislav Kubeš ml. vypráví o vzniku lidovkového evergreenu *Moje česká vlast*]

„...ta melodie té České vlasti tak to je [nějaká lidová píseň o tom, že] v *Uhrách mají dobrý paprikový salám, v Čechách dobré pivo, byla to písnička českých vojáků, kteří se vraceli z první světové války. To je melodie. Otec k tomu udělal předebru, mezihry, atd. Ale pořád ta melodie je neměnná. A i rytmus je stejný – valčík. A teď pan Beneš [Zdeněk Beneš – autor textu Moje česká vlast] napsal tento text, panu Doškovi, na jeho valčík... Obojí bylo v té době propadák, nikoho ta písnička nikoho nezaujala, i když tam melodie je stejná... Vzala se tady ta melodie a ten text a Zdeněk to dal otcovi a otec k tomu tu melodii napasoval. To byl nápad jak hrom. A stal se z toho hit.*“

Kubešova nejznámější skladba má zaranžovanou melodii původní lidové písně a svým vznikem nový, umělý text. Skladatelská praxe lidovky se od doby Kmocha v podstatě neměnila. Můžeme to srovnat např. s lidovou písní *Kolíne, Kolíne* v úpravě pro dechovou kapelu/orchestr.

„*Lidovka nemusela být přímo určena dechovce, ale ta ji přijala a mnohdy inspirovala.*“ (Tyllner, 1999). Její začlenění do repertoáru dechových kapel má tři fáze.

1. Mnoho kapelníků dechových orchestrů se stávají skladateli lidovky (např. Kmoch, Vacek, Vejvoda,...), formují tento žánr a začleňují do repertoáru vlastních orchestrů
2. Tento repertoár je přebírán jinými orchestry a kapelami a stává se postupně základním repertoárem.

3. Lidovka se stává populárním žánrem, a proto ji hrají dechové kapely a orchestry.

7.4.2.1 Historický vývoj

Jak již bylo uvedeno, lidovka jako hudební žánr a později i styl vzniká v druhé polovině 19. století z prostředí skladatelů a publika spjatých s poslední fází národního obrození. Existuje však pouze v repertoáru dechových orchestrů. Její masové šíření umožňuje až rozvoj masových sdělovacích prostředků ve dvacátých letech dvacátého století. Kotek mluví o jejím *osamostatnění* (Kotek, 1998, s. 97), protože se začleňuje do „*profesionální tvůrčí a provozovací sféry*“ (ib.) a začínají ji do svého repertoáru přebírat *univerzální orchestry*. Začíná žít vlastním životem a do svého stylu přibírá i jiné typy tanců. Prostřednictvím sdělovacích prostředků proniká i do odlehlých míst a „*pro recepční a reprodukční přístupnost se stává nejfrekventovanějším stylově žánrovým druhem dobové populární hudby*“ (ib.).

V období druhé republiky a za protektorátu se do ní promítá vlastenecké cítění a odboj, nejzřetelněji v písni *Chaloupky pod horami*.

Po roce 1948 s komunistickým převratem se v hudbě obecně posiluje „*kvantitativní rozvoj tradicionalistické užitkové hudby*“ (Kotek, 1990, s. 271), který má být opozicí a potlačením pronikajícího a zvláště u mladých generací oblíbeného jazzu. V hudbě se silně obrazí revoluční ideologie komunistického režimu. „*V druhé polovině padesátých let se lidovka opět vrací ke starším sentimentálně reminiscenčním prvkům v hudbě a textech, jakož i ustálené aranžérské šabloně pro dechový a univerzální orchestr. Právě ustálenost základních typizovaných znaků spolu s národně laděným, leckdy ovšem i velmi svěžím melodickým nápadem zajistila lidovce trvalou oblibu, dnes zvláště u střední a starší generace.*“ (Kotek, 1990, s. 271).

S uvolněním politiky na konci šedesátých let a přesycením masových žánrů společenský zájem o lidovku utichá. Znovu se do středu pozornosti dostává v sedmdesátých letech, nikoliv však prostřednictvím politických a ideologických tlaků na kulturu, ale přímo z hudebního prostředí, kde možná i jako opozice k soudobému mainstreamu vzniká folklorní revival, se kterým se opět na scénu dostává i lidovka. Kotek mluví o „*profesionalizovaném revivalismu reprezentovaném dechovými kapelami jako je Moravanka a Budvarka*“ (Kotek 1991, s. 272), které změnami v interpretaci lidovky vnáší nové impulsy do vývoje tohoto žánru.

S všeobecnou demokratizací kultury po roce 1989 byl lidovce přisuzován zánik. Po více než dvaceti letech je však v naší společnosti dechovka stále živá, má mnoho posluchačů a využívá soudobých prostředků pro svou propagaci. Částečně nahrazuje folklorní repertoár a

mnohdy je za folklor přímo považována. Mohli bychom ji zařadit do populárního mainstreamu pro posluchače věku padesát plus. Především pro ně může být „*kompensací neustálé sociální změny (a moderní nonartificiální hudby) vytvářející uklidňující pocit stability základních životních, citových a hudebních hodnot...*“ (Kotek, 1990, s. 468).

7.4.2.2 Hudební struktura

Lidovka doprovází především tanec, což se promítá v jejím metru. Nejfrekventovanější jsou polky a valčíky, pozůstatkem původu v dechové hudbě jsou pochody. Místy se objevují i mazurky a sousedské, do současnosti se však v běžném repertoáru nezachovaly. Ve třicátých letech dvacátého století se přidává tango (např. Vackova *Cikánka*).

Analýza hudební struktury lidovky Josefa Kotka¹⁴³:

„... *jednotlivé skladby mají dvoudílnou (velkou) písňovou formu A, B*

1. *A = úvod, verze 16-32 taktů*
2. *I. mezihra 8-16 taktů*
3. *opakování verze (u pochodů obvykle bez opakování verze s bezprostředním přechodem k triu)*
4. *B = hlavní část skladby v subdominantní tónině, tj. přechodový úvod, trio v podobě 32 taktového refrénu*
5. *II. Mezihra 8-16 taktů*
6. *opakování refrénu [tzn. B]*

(grafické znázornění – viz přílohy, obr.č.1, II. mezihra je pouze čtyřtaktová)

(Kotek 1998, s. 101)

Harmonicky je lidovka ukotvena, patrně ještě pevněji než lidová píseň, mezi základní harmonické funkce. Celková jednoduchost interpretace lidovky je částečně podřízena možností dechových nástrojů. Pro skladatele i interprety by to však nemělo být základní kritérium při výběru skladeb a pro oživení repertoáru i zdokonalení svých hráčských schopností by měli zařazovat i skladby, které na hráče kladou vyšší požadavky.

¹⁴³ „Jádrem skladby je zpěvný a textem vybavený refrén s pravidelným půdorysem 32 taktů, periodicky členěný na 4x8 taktů (aa'ba) nebo 2x16 taktů (aba'b'), tomuto půdorysu odpovídá i stavba melodie (vzestupný incipit, sestupný závěr). V melodii se dává přednost intervalům malého rozsahu, jež jsou pohodlně zpívatelné a nástrojově jednoduše intonovatelné.“ (Kotek 1998, s. 101)

Při úpravě lidových i umělých písní pro dechové obsazení podléhá původní znění často změnám jak z důvodu estetiky žánru tak přizpůsobením možnostmi dechového uskupení. Jan Kapusta uvádí následující:

1. *Změna taktu*
2. *Změna rytmu*
3. *Změna melodie (obsahu)*
4. *Změna deklamace*
5. *Změna kantability*
6. *Změna tempa*

(Kapusta, 1974)

7.4.2.3 Text

Nejdříve lidovka navazovala textem na témata pololidové a kramářské písně. Jednalo se tedy o milostné, lechtivé, či moritátní náměty. Postupně se sem dostává sentiment obrozeneckých písní a venkovská tematika. V současnosti převažuje právě milostná a venkovská sentimentální tematika.

Zářným příkladem je již zmiňovaná *Moje česká vlast*, jejíž text napsal Zdeněk Beneš.

Moje česká vlast

*Prošel jsem cizí kraje
a mnoho předlouhých cest,
jen jedna cestička může
však do mé vlasti vést,
ta zem je nejkrásnější,
nedám ji za celý svět,
do těch míst důvěrně známých
vždy rád se vracím zpět.*

*R: Co skrývá krás,
ta nejhezčí má vlast,
//:Moje jižní Čechy, moje česká vlast://*

*Když spatřím známou vísku,
za humny zašumí háj,*

*jako by tichounce šeptal
zdraví Tě rodný kraj,
v oku se slza zatřpytí,
vzpomínám na mládí čas,
maminka drahá mě vítá,
šťasten jsem doma zas.*

R: Co skrývá krás...

*Kolem jsou tiché lesy,
malebná údolí též,
rybníky tolik vábné,
ve světě nenajdeš,
z hor potůčky a řeky
po vlnkách nesou vzkaz všem,
by měli rádi na věky,
tu svoji českou zem.*

R: Co skrývá krás...

(<http://hudba.hradiste.cz/index.php?AKCE=DETAIL&ID=3331b0300200> – cit. 11. 3. 2013)

Můžeme srovnat s textem písně populární dechové kapely *Babouci*:

*„Tvé křídlovky tenory a basy
zůstanou vzpomínkou na staré časy,
jsou venkovských furiantů sláva
voňavá jako čerstvě pokosená tráva
kterou ochladily
kapky ranní rosy.
V Tvých písních je maminčina láska,
bolest opuštěných žal,
svatební štěstí i maškarní bál,
krása prostého lidu, jeho slova*

*i tklivá melodie domova,
tvé písně třpytí se jak kvítí, k nimž voníme dnes. “*

(Řehák, 1989)

7.4.3 Tradiční repertoár vojenských hudeb

Základem vojenské hudby je *pochod*, který až do dvacátého století sloužil k doprovodu skutečného pochodu vojáků. V současné době je charakteristikou vojenské hudby. Původní vojenské pochody může mít však v repertoáru i civilní dechový orchestr.

Rakouské vojenské hudby v devatenáctém století rozlišovaly několik typů vojenského pochodu (viz tabulka, Vičarová 2002).

	Takt	Rychlost	poznámky
Obyčejný pochod (dle Fahrbachovy typologie)	Celý	95 kroků/min	
Manévrovací pochod	6/8	108 kroků/min	Veselý, jako jediný přežil rok 1851. Později jej nahrazuje polka.
Dvojitý pochod	2/4	120 kroků/min	Pouze k vojenským činnostem a poklusu.
Plukovní pochod			Autorem je kapelník, hraje se při defilé.
Rakouský pochod			Rozpoznatelný díky osmitaktovému <i>einschlagu</i> . V roce 1848 jej zavedl Ondřej Němec.

Pochod Františka Kmocha je spíše přechodnou fází mezi vojenským pochodem a lidovkou. Rytmus je pochodový, ale častá praxe převodu lidové písně do pochodu a s tím pojící se změna různých aspektů skladby je podobnější lidovce.

„ *Kmochův pochod je založen formově na trojdílném schématu:*

Čtyřtaktový úvod

1. díl - samostatná perioda o dvou větách, 16 taktů v repetici

- a. 1. věta - předvětí na tónice a závětí na dominantě
- b. 2. věta – zakončuje díl

2. díl - 16 taktů, s repeticí, melodie v basu, závěť odpovídá melodii ve vrchním hlase

Čtyřtaktový přechod

Trio – píseň, 16 – 32 taktů, pokud je více slok, je mezi nimi mezihra (16 taktů) a trio se opakuje.“

(Viz přílohy obr.č. 2)

(Kapusta, 1974, s. 138)

Podle Kotka *trio* pochází z tradice tanečních suit sedmnáctého a osmnáctého století, kde střední část hrály dřevěné nástroje – hoboje a fagoty. Technologickou úpravou dechových nástrojů v první polovině devatenáctého století mohly tuto melodickou část hrát i žesťové nástroje. Melodické těžiště pochodu se tak přenáší právě do tria, jehož vyvrcholením pochod často i končí, na rozdíl od dřívější praxe, která užívala formu *Da Capo* (Kotek, 1994, s. 84 – 85)¹⁴⁴.

Dalším žánrem vojenské dechové hudby jsou *signály*, které také svou užitnou funkci již ztratily. Ty jsou předchůdci vojenské a dechové hudby vůbec. Jejich používání souvisí s ustanovením pravidelné armády. *Signalisté* měli za úkol předávat pomocí signálů příkazy celému vojsku a plnili tak především v boji nezastupitelnou roli. Každý stát měl svůj vlastní systém signálů a i každý pluk se odlišoval od jiných. Rakouské vojsko se v signálech inspirovalo u francouzské armády (Vičarová 2002).

Určitým druhem vojenské hudby, i když nepřímo spjatým s dechovou hudbou jsou často pouze vokální *vojenské písně*. Předchůdkyní může být husitská píseň *Ktož jsú boží bojovníci*. Tyto písně mohou mít historickou nebo rekrutskou tematiku a jsou v pochodovém metru. Podobně okrajová je i *hudební malba* s vojenskou tematikou. Jedná se o programní skladby, které často doslovně líčí vojenské bitvy (Vičarová, 2002).

7.4.4 Koncertní repertoár dechových orchestrů

Zájem posluchačů o dechovou hudbu se rozvíjí spolu s růstem počtu vojenských dechových hudeb často i proto, že „*požitek ze hry vojenských hudeb byl většinou zadarmo*“ (Bošek, 1997, s. 8). Orchestry začínají kromě užité funkce plnit také funkci vzdělávací a zábavnou. Jsou pořádána veřejná vystoupení, při kterých hraje dechová hudba, která se postupně začleňuje do všeobecného společensko-kulturního dění měst. Jsou to slavnostní výměny stráží s následnou *placmuzikou*, *čepobití*, a (promenádní) koncerty pod širým nebem.

¹⁴⁴ Da Capo formu můžeme pozorovat na známém pochodu maršála Radetzského (Radetzky Marsch) od J. Strausse.

Časem se ustaluje dramaturgie koncertů vojenských dechových hudeb:

1. *Pochod*
2. *Předehra*
3. *Valčík*
4. *Závažnější skladba*
5. *Tance*
6. *Potpourri*

Po přestávce pořadí obdobné, končí se pochodem nebo polkou.

(Vičarová, 2002)

Lubomír Tyllner doplňuje a rozšiřuje toto dramaturgické schéma. Místo jednoduchého valčíku uvádí koncertní valčík, k tancům řadí i taneční skladby jiných národů (např. passo doble) a dále repertoár koncertu rozšiřuje o instrumentální sóla, drobnější líbivé skladby, které řadí na konec. Později se k tomuto repertoáru přidávají také lidovky (Tyllner, 1999). Obdobně popisuje sled skladeb i Otto Bošek¹⁴⁵.

Kontinuitu dramaturgie téměř do současnosti potvrzuje i Jaroslav Sojka – dirigent vojenské hudby: „...promenádní koncert začínal někde na náměstí nebo v parku koncertním pochodem, potom se hrál číslovaný valčík, koncertní Strauss, nebo jiní autoři, nějaká předehra k opeře nebo k operetě, potom nějaká směs, potpourri, pak se to přecházelo až k těm volnějším řádům, nějaká serenáda, nebo až nějaké ty polky, valčíky, Kmoch, Vacek, Valdauf, apod.

Stejně jako v současnosti, i tehdy se hrály „dobové taneční skladby Strausse, Lannera, Labitzkého, aj., směsi a fantazie na národní písně, transkripce oper a symfonické úpravy“ (Kotek, 1994, s. 78). „Se zvláště mohutným ohlasem a vděkem přijímalo posluchačstvo národní písně, provozované nejčastěji v podobě směsí. Hlavně směs kapelníka karlovarského lázeňského orchestru Josefa Labického (1802 – 1881) a pražského vojenského kapelníka Jana Procházky (1813 – 1879) byly ve 30. letech přijímány s bezmezným nadšením a musely být opakovány.“ (Kapusta, 1971, s. 229)

¹⁴⁵ „...tak se na programech koncertů plukovních hudeb vyskytovaly snad všechny druhy skladeb od symfonických děl, oper a částěji, ještě podle své časové oblíbenosti operet (vídeňských, berlínských nebo pařížských) přes taneční nebo náladové skladby a písně až k pochodům vojenským a jiným. V českém prostředí byla na programu kromě skladeb českých skladatelů vždy též některá ze směsí českých národních písní.“ (Bošek, 1997, s. 42)

7.4.4.1 Transkripce

Názory na *transkripce* skladeb pro dechový orchestr se velmi různí. Jde o to, jak na dechovou hudbu pohlížíme. Pokud vidíme zásadní úlohu dechové hudby v popularizaci hudby, kterou se vzdělává veřejnost, pak transkripce budou základním prostředkem této funkce. Pokud však na transkripce nahlížíme optikou nástrojového zastoupení, je stanovisko spíše opačné. Shoda v této problematice zatím neexistuje.

K transkripcím se vyjadřoval již Eduard Hanslick: „*Jako nejméně vhodné se nám jeví používání původních operních témat pro kompozici vojenských pochodů. Do pochodové hudby, která by vždy měla dýchat silou mužné odvahy, se tak vnucuje divadelní rafinovanost a zženštilá sentimentalita, nemluvě o hudební deformaci, kterou původní operní motivy utrpí.*“ (Ludvová, 1992, s. 224). Na druhé straně ve svých dojmech ze soutěže dechových orchestrů v Paříži v roce 1867 transkripce instrumentálních děl nezavrhuje, a ukazuje jejich oblíbenost ve Francii: „*Ne každé městečko může získat vojenskou hudbu, ale žádné nemůže dojít blaženosti bez pochodu z Meyerbeerova Proroka a bez přehry k Rossiniho opeře Vilém Tell. Proto jsou místní dechové orchestríky podle možnosti podporovány příspěvky městské pokladny a dobrovolnými sbírkami.*“ (Ludvová, 1992, s. 175)

Problematiku transkripce řešili mnozí odborníci i ve dvacátém století. Jejich stálou existenci často odůvodňují nedostatkem atraktivního a populárního materiálu skladeb pro dechový orchestr (Janda, 1972, s. 26).

I respondenti terénního výzkumu zastávají opačná stanoviska. Ladislav Kubeš se přiklání ke stanovisku, že transkripce by dechový orchestr hrát neměl. „*Když velký dechový orchestr hraje od Fučíka Marinarellu, tak je to krásná hudba, ale když hraje přehru k Prodané nevěstě, nebo druhou větu z Novosvětské, kde poslední akord hrají čtyři heligony, tak to se mi prostě i ty poslední zbytky vlasů ježí. Nebo když jsou to ty skladby, třeba od pana Zemana, které jsou propracované, tak to tomu velkému orchestru sedí. Tam to zní hezky, to je zajímavá hudba, ale nesmějí to být ty transkripce. ...nebo ten Louskáček, ten valčík, když to zahráje v tom divadle, tak to zní krásně. Tohle [transkripce dechové hudby] je takový zoufalý pokus že umějí hrát i takovou hudbu. To se mi nelíbí. Já jsem příznivcem téhle dechovky malých žánrů, jak jsem vám říkal, poznal jsem, na co ti lidé reagují při těch vystoupeních, když jsem kvůli přežití musel chodit na takové ty dechovkové čaje a tam jsem viděl, na co ty lidé reagují. Prokomponované skladby, to je nezajímá.*“ Jaroslav Sojka má opačný názor: „*Vyloženě symfonickou hudbu po nás nikdo nežádal a ani odbytiště nebylo, takže se dělaly transkripce pro dechovou hudbu. Záleželo také na obsazení. Třeba Ústřední hudba vám zahráje cokoliv, také tenkrát velitel hudby Karel Bělohoubek, tak ten byl vynikající skladatel i*

instrumentátor. Ten dokázal upravit i nemožné a hrát to potom s velkým úspěchem. ... Když jsem si vybral, když jsem měl na to orchestr, tak jsem tam dal třeba i Mozarta Kouzelnou flétnu, nebo Figarovu svatbu.“

Dechové nástroje mají mnoho předností. Nemohou se však srovnat se smyčcovými nástroji, které dokážou bravurně znázornit jakoukoliv lyrickou náladu. V tomto případě tedy výsledek často nezávisí na profesionalitě či amatérismu orchestru. *„Umělecké skladby, jakkoliv kvalitně interpretované se v nepůvodní instrumentaci často jeví jako karikatury slavných symfonických originálů.“* (Majer, 1975)

7.5 Dechová hudba – její pověst a předsudky

Dechová hudba je dlouhodobě kontroverzním tématem. Má své upřímné a nadšené obdivovatele především z řad pravidelných posluchačů dechovky a naopak existuje množství jiných kritiků, pro něž je hudebním projevem naprosto nepřijatelným. Oba tábory staví především na svých emocích, méně již, nebo dokonce vůbec, na věcné a odborně podložené kritice. Někdy proto mohou působit až komicky. Jedná se však o kulturu, která je po staletí živá, a selhaly i názory, které předpovídaly její brzký zánik.

Jedním z dlouze tradovaných mýtů hudeb rakouského mocnářství je, že rakouské kapely vynikaly výkonností a osobitým stylem především kvůli hojnému zastoupení Čechů. *„Domácí reprodukční způsob se vyznačoval výrazným radostným citovým přízvukem, zpěvností, tanečním půvabem, příznačnými pro českou hudební letoru přičemž nelze nepočítat s vydatnou špetkou vídeňského bezstarostného veselí a sentimentu.“* (Kapusta, 1971, s. 226) Také Eduard Hanslick tuto myšlenku zastává a rozšiřuje ji ve prospěch všech Slovanů: *„...u nás[oproti Prusům] hrají lidé s větší radostí z hudby, s jemnějším sluchem a smyslem pro takt, zkrátka s větším muzikantským citem. ... Slované, zvláště Češi, jsou rozenými hudebníky pro každý orchestr nedocenitelní. I takový Slovan, který přijde k pluku bez jakéhokoliv hudebního školení, se učí hudbě rychle a rád. V Čechách bychom sotva našli nějakého venkovského synka bez určité hudební zručnosti nebo bez základních znalostí.“* (Ludvová, 1992, s. 175) I Joseph Zaverthal (1819 – 1883) ve svých reportážích publikovaných ve *Wiener allgemeine Musikzeitung* v roce 1846 se neubrání tomuto subjektivnímu názoru: *„...neznám žádný národ, kromě cikánů, který má v sobě tolik přirozené muzikálnosti jako národ český“* (Vičarová, 2002).

Češi jsou považováni za jeden z nejhudebnějších národů Evropy (ne – li světa), ale málokdy je tato informace interpretována člověkem jiného národa.

Následující komentáře k tradovaným klišé, které tento mýtus vytváří, se snaží problematiku objektivizovat.

7.5.1 Tradice a českost v dechové hudbě

Dechová hudba, především žánr lidovky je v současné době vnímán jako tradiční hudba na našem území. Vyplývá to i z výzkumu mezi posluchači dechové hudby a jejími hráči.

Většina dotazovaných pokládá dechovou hudbu za tradiční a v podstatě typickou českou. Uvádějí spojitost s lidovou či zlidovělou písní a středoevropským prostorem. Připouštějí spojitost s folklórem, upozorňují však, že jde o hudbu umělou. Interpretaci dechové hudby v Čechách považují za mistrovskou a nejlepší v oboru, paradoxně za velmi nedoceněnou.

Podle Jana Kapusty není možné přesně říci, jaká melodika je typicky národní a česká. Tradičně se uvádí harmonické postupy tercií a sext, případně polkový rytmus¹⁴⁶. Na příkladu lidové písně pak dokazuje, že českost písně spočívá pouze v českém textu.

Jakým způsobem tedy vzniká obecné pojetí o tradici právě třeba dechové hudby? Konstituce tohoto tvrzení vychází pouze z tvrzení nás, občanů ČR. Pokud se něco vyváží do zahraniční z hudební kultury jako tradiční české a lidové, je to spíše moravský folklor se svou hudbou a tancem. Vzniká zde tedy rozpor, mezi tím, co my si myslíme, že je typické české a co chceme představit ostatním, že je typické české.

7.5.2 Předsudky o dechové hudbě

K dechové hudbě se staví především její odpůrci s mnoha předsudky. V následujících odstavcích jsou prezentovány předsudky, které se o ní dlouhodobě tradují:

Dechová hudba jako:

- ...venkovská: *Dechová hudba se hraje pouze na venkově, kde často zní i jako úvod k hlášení obecního rozhlasu.*

Dechová hudba, v tuto chvíli přesnější termín „dechovka“ by neexistovala bez praxe vojenských hudeb usídlených v městech. Vysloužili hudebníci, kteří se vraceli do svých domovů, přinášeli s sebou tzv. panský či městský dechových hudeb styl a zaváděli jej v tradičním venkovském prostředí. Původně se jedná o městskou kulturu, která proniká na venkov.

- ...pohřební: *Dechová hudba se uplatňuje jen na pohřbech.*

¹⁴⁶ V terciových a sextových souzvucích psal už Mozart a jiní, skladby polkového rytmu skládal v 19. století a i dnes může komponovat kdekdo, aniž by tím byla dána záruka českosti. (Kapusta, 1980)

Výhodou dechové hudby je její pohyblivost, která je právě na pohřbech využita při hraní před kostelem a při průvodech na hřbitov. Její repertoár je však často lidový, nikoliv lidovkový. Barva a zvuk dechové hudby vyvolává emoce jistě lépe, než jakákoliv reprodukováná hudba. Živá hudba je specifická díky své performanci a ke všem přechodovým rituálům, jakým je i pohřeb patří.

- ...pro starší ročníky: *Dechová hudba je jen pro seniory.*

Posluchači dechové hudby mají vysoký věkový průměr. Pokud bychom však vzali jednotlivé příležitosti, kde hraje dechová hudba živě, tento průměr by se snižoval. Generace, které dechovou hudbu poslouchají dnes, když byly mladé, poslouchaly swing, a rodičí se rock. Ti, kteří se jim dnes vysmívají pro poslech dechovky, se tak možná za několik desítek let i oni stanou jejími posluchači

- ...kýčovitá: *Dechová hudba není plnohodnotná a texty i melodika jsou kýčovité.*

Ve srovnání s jiným mainstreamem je dechová hudba velmi porovnatelná. Texty, melodie a harmonie popu jsou také velmi šablonovité a jednoduché a průhledným způsobem míří na svou cílovou skupinu.

7.5.3 Subjektivita

Periodika zaměřená na dechovou hudbu často velmi nekriticky a zcela surreálně obhajují dechovou hudbu jako hudbu, která naplňuje lidi dobrou náladou, protože míří přímo k jejich srdcím. Mnoho takových výroků bylo zaznamenáno během výzkumu mezi posluchači dechové hudby, a mnoho se jich nachází na stránkách regionální přílohy časopisu *Deník*, který vychází po dobu konání festivalu Kubešova Soběslav.

Terénní výzkum: „...dobrý lék na srdce, klid, na uklidnění, hlavně pro starší lidi, ... když můžete poslouchat takovou hudbu, tak to je nádhera, i přes všechny potíže...“

„...je taková veselá, a já u té dechové hudby poslouchám obsah písně a v mnohém případě říká věci o životě, radost ze života...“ „...melodie, je to takové jedlé...“

Kubešova Soběslav 2010

František Kotrba (v úctě poslouchající Soběslavák) – Vdechni kousek duše

„Vznikl žánr sice zábavní a zábavný, ale především vpravdě srdeční a srdcový...“

„Lidová dechovka jde ke kořenům našeho minula, do naší paměti, je vdechována duší a proto tak blízko srdci. Tak jako v podstatě každý jiný hudební styl není univerzální, není tu pro kaž-

*dého, „nemusí“ ji každý, ale má tu magickou moc, všimněte si, že u ní prakticky každá „zába-
va“ beztak skončí. “*

„ Jak říkám, časy i módy odcházejí, ale tohle přeci neumí žádná jiná muzika. “

Libor Soukup – šéfredaktor Českého rozhlasu České Budějovice

*„ ...v žádné dechové kapele ale nepotkáte muzikanta, který by nehrál se zápalem, nadšením a
láskou k písničkám... “*

o kapele Die Weinberg Musikanten: *„Její nezaměnitelný zvuk zůstává v srdci mnoha
posluchačů. “*

o kapele Dubňanka: *„Dubňanka je pravá moravská dechová hudba z Dolních Dub-
ňan...všude, kde se lidé chtějí pobavit tancem i poslechem dobré dechovky... zapomenete na
starosti všedního dne a prožijete s námi příjemné chvíle. “*

o kapele Řetůvanka: *„ ...mezi hlavní úspěchy však patří vždy spokojenost posluchačů,
dobrá nálada a hlavně to, že může vnášet mezi všechny generace tóny poctivé české dechov-
ky. “*

Emoce, které názor na jakoukoliv hudbu provázejí, se tedy vyskytují i u hudby decho-
vé. Tyto výroky, na straně jedné, představují reklamní objednávku pořadatelů festivalu, na
straně druhé by se však mohli profesionálové takovým výpovědím vyhýbat.

8 Funkce

Každá lidská činnost v sobě obsahuje nějakou funkci, jinak by nebyla dlouhodobě vykonávána a nestala by se součástí kultury. Dechová hudba, jako svým způsobem rituální činnost v kontextu kultury, nese mnoho funkcí. Tyto funkce mohou mít vliv na různé cílové skupiny v okruhu dechové hudby. Pro skalní příznivce může mít funkce jiné, než pro náhodné chodce, kteří se zastaví na náměstí, kde zrovna dechová hudba prochází nebo koncertuje. Také hráčům, přináší odlišné funkce.

Z historicko-spoločenského rozboru performance a recepce dechové hudby v předešlých kapitolách je možné již popsat funkce, které s sebou tato hudba nese. „*Každý produkt tradiční hudby je spojen s některou ze svých funkcí a navíc těžko hledáme folklorní skladbu, která by byla nositelkou funkce jediné, produkty tradiční hudby jsou jevy polyfunkční a jejich funkce estetická (dominantní v hudbě umělecké) nebývá prvořadá a ustupuje do pozadí na úkor funkcí mimoestetických.*“ (Tyllner, 2010) Polyfunkčnost zůstává, její konkrétní podoby se však v historicko-spoločenském vývoji proměňují.

Hudební funkce jsou hlubinné struktury hudby projevující se především v performanci a v recepční zkušenosti. Teoretické psaní je proto vždy spíše popisem, než analýzou příčin. Ucelené pohledy na funkce hudby představují především články Ivana Poledňáka a Jiřího Fukače¹⁴⁷.

8.1 Jednotlivé náhledy na dělení funkcí a jejich charakteristiky

V této části kapitoly budou představeny jednotlivé náhledy na hudební funkce, jak je ve svých člancích či knihách prezentují čeští muzikologové.

Ivan Poledňák v článku *K problému smyslu hudby a funkcí hudby*¹⁴⁸ zastává základní dělení na funkci *estetickou* a další *specifické jednoduché funkce*, do kterých řadí funkce *poznávací* (magické, zobrazovací), *psychicky stimulující a harmonizační*, *pohybově stimulační a organizační*, *dekorativní*, *sociálně organizační* a *vázané k funkcím jiných uměleckých druhů*. Zkoumáním této problematiky s Jiřím Fukačem o pět let později¹⁴⁹ však nabízejí další pohled na hudební funkce. Vzájemně zaměňují slova *funkce* a *účinek*, což je dle mého názoru nepřesné. *Funkce* je spíše souhrnem všech možných *účinků*, a *účinek* je konkrétní realizace funkce,

¹⁴⁷ Poledňák Ivan; *K problému smyslu hudby a funkcí hudby*, Opus Musicum, č. 4, Brno 1974

Fukač, Jiří - Poledňák Ivan; *Funkce hudby*, Hudební věda 1979, č. 2 a 3, s. 123 - 145 a 220 – 245

¹⁴⁸ Poledňák Ivan; *K problému smyslu hudby a funkcí hudby*, Opus Musicum, č. 4, Brno 1974

¹⁴⁹ Fukač, Jiří - Poledňák Ivan; *Funkce hudby*, Hudební věda 1979, č. 2 a 3, s. 123 - 145 a 220 – 245

na jehož podobu má vliv mnoho dalších aspektů, jako prostředí a aktuální nastavení posluchače. Základem je pro ně rozčlenění účinků na čtyři oblasti, a to: *estetické, terapeutické, prope-
deutické (etické) a religiózní*. Navazují Eggebrechtovým rozlišením tří funkčních rovin:

1. *Funkční dění uvnitř hudební struktury*

2. *Inundované fungování hudby v určitých stabilních souvislostech (př: filmová hudba)*

3. *Funkce hudby ve společnosti*

Dále také uvádějí pojmy *superfunkce* a *metafunkce*. Pojem *superfunkce* vysvětlují jako „...zvláště významná a zvlášť komplexní a zvláště strukturovaná, např: *umělecká funkce*.“ *Metafunkce* je naopak běžnou funkcí, která může nějakým způsobem působit i na jinou funkci. Touto funkcí může být koordinační funkce, která odkazuje na funkci estetickou¹⁵⁰.

Na závěr pak vyjmenovávají všechny funkce obecně aplikovatelné na umění:

„...fyzilogická, biologicko-regenerativní, stimulační, pohlavně excitační, koordinační, diagnostická, relaxační, tonifikační, antianxiózní, projektivní, sugestivní, hédonistická, mravní, etická, katarzivní, očišťující, harmonizační, výchovná, iniciační, formativní, vzdělávací, osvětová, dokumentární, prognostická, zábavná, poznávací, hodnotící, heuristická, normativní, vyjadřovací, subjektivní, výrazová, citová, emocionální, náladotvorná, zobrazovací, symbolická, znaková, sdělovací, komunikativní, modelovací, osvojovací, umělecká, estetická, autonomní, sociálně organizační, utilitární, užitková, hospodářská, sociální, socializační, sjednocovací, mobilizační, vojenská, magická, náboženská, třídní, hieratická, liturgická, rituální, mytologická, reprezentativní, glorifikační, pochodová, taneční, slavnostní, monumentalizační, dekorativní...“

Lubomír Tyllner¹⁵¹ popisuje funkce již více vymezeně, pouze v kontextu tradiční kultury. Jejich specifikace se proto poněkud odlišuje a vystupují zde funkce, které jinde zastávají zcela marginální roli. Mezi hlavní funkce v tradiční hudbě uvádí: „...magickou, estetickou, komunikační, informativní, koordinační, výdělečnou, biologickou, emotivní, identifikační, společenskou, znakovou, symbolickou, obřadní, taneční, zábavní, kontrolní, etickou, vzdělávací, mravokárnou, informační, zpravodajskou, bulvární, nacionální a reprezentativní...“

Robert Šálek vyzdvihuje u vojenské hudby čtyři hlavní funkce, užitkovou, slavnostní, uměleckou, zábavnou (Šálek, 1956).

Přestože se náhledy všech autorů v mnohém prolínají, neexistuje jednotné paradigma. Při vyhledávání literatury a pramenů k hudebním funkcím, ve smyslu společenských jsem

¹⁵⁰ Pohyb dechové hudby v průvodu zdůrazňuje její estetický dojem (stejný pochod všech hráčů, uniformy, blyštivé nástroje,...).

¹⁵¹ Tyllner 2010, s. 157 – 161.

toho mnoho nenašla. Tento obor, který může být úzce propojen s hudební psychologií a sociologií by měl být doplněn o základní přehledovou literaturu.

8.2 Funkce v dechové hudbě

Oblast dechové hudby čítá podobně jako jiné hudební žánry velké množství funkcí. Ty jsou velmi často spojeny s příležitostmi, při kterých dechová hudba vystupuje.

V následujících odstavcích jsou stručně představeny vybrané funkce, které se nejmarkantněji v dechové hudbě obrazí.

8.2.1 Estetická

Estetickou funkci pokládá Lubomír Tyllner za nejabstraktnější (Tyllner, 2010, s. 158), Ivan Poledňák zase za generalizovanou (Poledňák, 1974). Můžeme tedy říci, že abstrakce funkce směřuje k její *metafunkčnosti*, a generalizace spíše k *superfunkčnosti* (Fukač, Poledňák, 1979). Estetická funkce je však vždy vnímána dobovou optikou, a proto se v jednu chvíli může z lidové písně stát vrchol hudebního umění (např. optika obrozenců), a někde je pouze užitným prostředkem k tanci.

S úbytkem tradičního folkloru (tedy i jeho užitných funkcí) estetická funkce přibývá, až je postavena často jako jediná funkce. Hlubší analýzou však zjistíme, že kromě připisované estetické funkci se nesou další funkce, které ji novými prostředky pohybem v kruhu vlastně opět vrací do podobných souvislostí jako s folklórem.

Dechové hudbě na festivalech a různých přehlídkách je jistě připisována především estetická funkce. Ale zároveň s ní tato hudba lidi sdružuje, a vytváří podmínky k novodobým rituálům. Objevujeme zde tedy funkci zábavní a rituální, nad nimiž je společenská funkce. Nejen živá hudba, ale i reprodukováná hudba je výsostně estetická také proto, že je neměnitelná. Může znovu obracet do prostředí, ze kterého vyšla. Tvrzení mnoha lidí, že se jim při poslechu hudby lépe pracuje, může evokovat pocit příjemného prostředí pro pracovní činnost. Poslech hudby tak zabraňuje pocitu monotónnosti práce.

8.2.2 Sociální funkce

Sociální funkci dechové hudby pokládám za nejdůležitější. Je základem užitných funkcí, které od jejího vzniku patří nedílně do všech lidských kultur. Můžeme o ní mluvit jako o superfunkci, protože pod sebe shromažďuje další funkce, např. rituální, magickou, vzdělávací, politickou a zábavní.

Sociální funkce hudby je základním předpokladem existence hudby vůbec a trvá až do doby vzniku prvních zvukových záznamů. Bez sdružování lidí by hudba pravděpodobně vů-

bec nevznikla. Přesto i v době multimédií plní hudba společenské funkce směrem k jejím posluchačům, jimž je předmětem na diskusních fórech, sociálních sítích a zábavou v kterékoliv chvíli života. Do dnešní doby hudba lidi sdružuje do zájmových skupin a s vyhraňováním a tříštěním žánrů od poloviny dvacátého století je tato funkce vyjadřována i vizuální podobou člověka. Především pro teenagery je náhražkovou identifikací a realizací interpersonálních vztahů (Kotek, 1990).

Dechová hudba se stále většinou odehrává na veřejných prostranstvích, kde si ji může poslechnout, často zadarmo, úplně každý. Základní charakteristikou sociální funkce tohoto žánru je tedy i její demokratičnost. Při výročních obřadech a přechodových rituálech nahrazuje lidovou muziku, a proto se stává i činitelem společenských událostí.

8.2.2.1 Vzdělávací a osvětová funkce

V současné době již je tato funkce marginální. V počátcích dechové hudby, zejména ale v průběhu 19. století, však patrně i díky této funkci získaly orchestry tak velikou popularitu. Každému člověku, jejich prostřednictvím, bylo umožněno poslechnout si hudbu, která do té doby patřila pouze do divadel, případně do zámků a budujících se koncertních síní. Dechová hudba, především na venkově, přinášela první setkání s jinou než místní lidovou, nebo církevní hudbou.

Nejen posluchačům však dechová hudba rozšiřovala hudební obzory. Díky instituci *elévů*¹⁵² u vojenských hudeb se šířila hudební vzdělanost. Vysloužilí vojáci svou hudební praxi uplatňovali v místech, kam se uchýlili po vojenské službě a často zakládali právě dechové kapely, které do jisté míry napodobovaly vojenské dechové hudby. Kromě dechové hudby vojenští kapelníci a hráči díky žánrové šíři vojenské hudby propagovali i hudbu vážnou a symfonickou. Z mnohých se stali zakladatelé regionálních orchestrů, spolkových kapel nebo učitelé hudby.

8.2.2.2 Užitné funkce

Užitné funkce s sebou musí nést ještě další funkce, protože užitná hudba je vždy doplňkem konkrétní společenské příležitosti za konkrétním účelem, či účinkem. Může se slučovat patrně s jakýmkoliv dalšími funkcemi.

Základním druhem užitné hudby je hudba taneční. Úzce se pojí se zábavními funkcemi. Taneční hudba oproti zábavní však vyžaduje více aktivního zapojení pro naplnění této

¹⁵² *Elévy* byli chlapci od čtrnácti do sedmnácti let, kteří se učili u vojenské hudby a s nástupem vojenské docházky ve svém působení pokračovali. Kapelníkům to zajistilo dlouhodobější umělecký vývoj orchestru a chlapci byli po tu dobu zaopatřeni a vzděláváni jako hudebníci.

funkce. V poslední době se proto spíše proměňuje na zábavní. Dechová hudba byla sice především primárně pohybovou (pochodovou) hudbou, nikoliv však taneční. Kvůli tomu se často orchestry redukovaly na menší počet hráčů a měnily svůj tradiční repertoár a nástrojové obsazení. Hra k tanci však pro ně byla zásadní výdělečnou činností. Díky šíři svého repertoáru a i možnosti proměny nástrojového obsazení vojenské orchestry získávaly na společenské prestiži.

Rituální a magické funkce jsou součástí a doprovodem společenských rituálů. Jakákoliv hudba v prostředí tradiční společnosti byla i rituálem. Ve spojení s užitnou funkcí je dechová hudba součástí společenských, výročních a přechodových rituálů. V jejím rámci se jedná především o hudební doprovod na pohřbech. Často nezáleží na vkusu přítomných či pohřbívaného. Základním požadavkem je pohyblivost hudby, která může kráčet v průvodu, místní dosažitelnost hudebníků a příslušný srdcebolný repertoár. Pokud bychom vyslovili otázku, proč právě tato hudba se uplatňuje na pohřbu, pravděpodobně by se nám dostalo odpovědi, že taková hudba podle tradice na pohřeb patří. Jako nedílná součást rituálu přebírá i jeho funkce a v důsledku toho můžeme tvrdit, že pokud by zemřelému nezahrála správná hudba správné melodie, nebyl by ani správně pochován.

Dalším aspektem jsou samotné rituály v dechové hudbě, které nesou funkce soudržné a vytvářejí třetí existenci folkloru. Např. v orchestru, ve kterém jsem působila se jako první skladba v průvodu hrála vždy skladba č.1, tedy pochod *Adria* a pokud by tato zvyklost nebyla dodržena, považovalo by se to za špatné znamení, či neúctu k tradici.

Do jakékoliv hudby se často promítá soudobá politika a ideologie. Dechová hudba se velkou měrou podílela na podpoře obrozeneckých snah a díky tomu i na konstituci moderního českého státu, přestože jí mnohdy bylo přisuzováno více, než ve skutečnosti může k tomuto tématu nabídnout. „*Národnost hudby se nejeví především z hudby samé, z její struktury. V případě české lidové písně atribut národnosti jakožto žádoucí vlastnost hudby nevznikl zevnitř v momentu tvorby z pohnutek estetických, nýbrž dodatečně, zvenčí, chtěně, z příčin společenských na základě akutního požadavku funkčního, předloženého skladbě v momentě její druhotné sociální adopce.*“ (Kapusta, 1971) Subjektivní vztahy a emoce, které v tomto tématu hrály velkou roli, však lidovou píseň postavily na nejvyšší piedestal umění českého národa v jeho obrozenecké konstrukci. Jan Kapusta také připouští, že přestože finální funkce byly *uvědomovací, argumentační, reprezentační a státotvorné*, jako nejvyšší hodnota byla postavena funkce umělecká.

Od poloviny devatenáctého století se vojenské dechové hudby ocitly mezi dvěma mlýnskými kameny. Původním záměrem jejich vystupování na veřejnosti bylo mimo jiné i

odpoutat potenciální publikum od politické nesvobody. Jejich obliba však přerostla všechna očekávání také proto, že mnoho kapelníků a hudebníků ve vojenských dechových hudbách byli české národnosti, a tedy i sympatizanti českého národního hnutí, objevil se problém s produkcí českých písní. „*Provozovat písně, které by mohly zavdat podnět k reakci politického rázu, bylo pro vojenské kapely nemyslitelné...[kapely]byly součástí armády, rakouské státní instituce zřízené k ochraně státních zájmů. Na kapelníky, kteří hráli české národní písně, a slovanské skladby útočil německý tisk s poukazem na to, že se dopouštějí nepřipustné agitace.*“ (Kapusta, 1971, s. 232) Vojenskými předpisy byla účast na jakýchkoliv národně-politických akcích zakázána, případně pouze s ministerským povolením. Tím si však vysloužili často posměch od publika, když nechtěli vyhovět požadavku na repertoár. (Kapusta, 1971, s. 232) Postupně byly zakládány kapely civilní, které však o to mohutněji politickou funkci zdůraznily a podpořily české obrození.

Jisté politické funkce však dechové hudby převzaly i v období po vzniku samostatného státu v roce 1918. Jitka Bajgarová přímo mluví o národnostně uvědomovacích funkcích dechové hudby, kterou naplňovala v životě první Československé republiky. Vrchní inspektor vojenských hudeb jako protiváhu moderních šlágrů přikazoval hrát pouze českou hudbu a na této propagaci se podílel i Československý rozhlas, který pravidelně přenášel koncerty vojenské hudby (Bajgarová, in: Bajgarová, 2007). Stejně tak za druhé světové války přebírá vlastenecké funkce především svým repertoárem (viz Receptce). Po roce 1948 se dechová hudba spíše stává nástrojem KSČ k popularizaci masových písní, kterým její obsazení a repertoár vychází vstříc. S odklonem od tohoto žánru upadá zájem o dechovou hudbu, který se obnovuje v sedmdesátých letech dvacátého století. V této době však přejímá zcela jiné funkce.

Zábavní funkce je již na pomezí sociální funkce. Jejím důsledkem je sice sdružování lidí, ale často může být jedinou viditelnou, na rozdíl od jiných funkcí, které se dají zařadit pod funkci sociální.

Zábavní funkce je upřednostňována s rostoucí popularizací dechové hudby od poloviny devatenáctého století a ve dvacátém patří k funkcím hlavním. Ve chvíli, kdy vojenské orchestry opouštějí své přirozené prostředí a pořádají koncerty pro posluchače, zařazují se k zábavní produkci hudby. S nahrávacím průmyslem tato funkce roste. Ludvík Kunz a Jiří Fukač dechové hudbě zábavní funkci přisuzují až s nástupem současné podoby dechové hudby v sedmdesátých letech dvacátého století spojeným se soubory *Moravanka*, *Budvarka*, *Lesanka* a dalšími (Kunz, Fukač, in: SČHK, 1997). Zábavní funkce byla vždy nějakým způsobem součástí hudební produkce. Ve chvíli, kdy se však hudba stala tou zábavou, místo aby zábavu

doplňovala, můžeme mluvit o zábavní funkci jako hlavní a takovou formu měla právě již ve zmiňované koncertní produkci vojenských dechových hudeb.

8.2.3 Reprezenční

Dechová hudba byla od počátku především hudbou vojenskou, a tedy hudbou reprezentace, protože přehlídka vojska byla vždy představením reprezentace moci konkrétního panovníka či státu.

V novém Československu měly vojenské hudby nezastupitelné funkce při státní reprezentaci. *„Vojenské hudby jako součást branné moci nového státu spolupůsobily při všech významných příležitostech reprezentující stát i jeho kulturu a to jak na domácí, tak zahraniční půdě: vystupovaly při oslavách státních svátků, přehlídkách, výročí významných bitev, ... Vojenské hudby spolupracovaly s tělocvičnou jednotou sokolskou a na všesokolských sletech. V roce 1928 se účastnily legionářských slavností.“* (Bajgarová, in: Bajgarová 2007)

O zachování této funkce v rámci vojenské hudby mluví za všechny existence hudebního souboru *Orchestr Hradní stráže a Policie ČR*, který vítá každého politika či státníka při návštěvě Pražského Hradu a hraje při všech významných tuzemských státních příležitostech.

8.2.4 Výdělečná

Dechová hudba s sebou nenese primárně výdělečnou funkci, protože na úrovni amatérských (spolkových) orchestrů vždy byla a je spíše vyplněním volného času, a ozdobou příležitostí, při kterých účinkuje. U vojenských hudeb tomu však bylo naopak. Vojenští hudebníci, jako vojáci z povolání měli samozřejmě plat. Ten se však také mohl odvíjet od množství komerčních vystoupení, kterých se zúčastnili.

Otto Bošek zmiňuje honoráře plukovních hudeb na počátku dvacátého století. V roce 1912 činil honorář za účinkování části plukovní hudby v počtu sedmnácti mužů za večer (za pět hodin účinkování – 19 – 24 hod) šedesát korun, k čemuž se ještě připočítalo stravné – jedna koruna na muže. Benefitem pro hráče také bylo, že mohly jejich rodiny, příslušníci posádky a důstojníci na takovou akci zdarma. Vstupné činilo deset až dvacet haléřů. (Bošek, 1997, s. 41)

„Potřebné přivydělání představovala hra v malých dechových orchestrech v rámci venkovských i městských tanečních zábav. Odměna za hodinu hry postupem času (např. 10 Kč za hodinu a vlivem inflace až třeba 100 Kč za hodinu) stoupala a stoupá. Vhodným přivýdělkem byla hra přes čas po skončení taneční zábavy. Honorář někdy nahrazovalo pohoštění, nejčastěji rum nebo vodka.“ (Osobní zkušenost Lubomíra Tyllnera)

V současné době se odvíjí výdělek od prestiže či užitnosti akce. Z vlastní zkušenosti vím, že pozvání do zahraničí či na nějaký i tuzemský festival je prestižní záležitost a hudebníkům jsou většinou proplaceny výdaje na cestu, případně ubytování. Akce zábavního typu, nebo tam, kde je dechová hudba doprovodem k něčemu dalšímu, jsou komerční, a za takové i amatérské orchestry hrají za domluvený výdělek.

9 Závěr

Dechová hudba je již několik staletí nepřehlédnutelným společenským fenoménem, a s proměnami společnosti se proměňuje i ona sama. Přestože jí mnozí odborníci prorokovali zánik již před desítkami let, zatím k něčemu podobnému nedošlo. Podobně jako jiná hudba, i hudba dechová zareagovala na aktuální společenské požadavky a přizpůsobila se poptávce.

Stálá obliba dechové hudby je dána několika faktory. Prvním z nich je podpora společenských funkcí, které obnovují řád ve společnosti, vymezují čas práce a odpočinku, uvozují společenské rituály a zdobí slavnosti. Druhým faktorem obliby jsou emoce. Většině posluchačů tato hudba přináší pozitivní emoce, radost a pohodu. To znamená, že i rezonuje s jejich estetickými nároky, neboť se tento druh hudby příslušné posluchačské základně prostě líbí. Dechová hudba významně přispívá k uvolnění a relaxaci ve volném čase. Třetí faktor obliby zdůvodňuje Josef Kotek jako fyziologický. Hudba pro dechové nástroje musí počítat s nádechy pro hudebníky, a proto se dobře zpívá i posluchačům, protože je přirozená pro jejich dechový rytmus. (Kotek, 1994).

K závěrečnému shrnutí je nutné připojit zodpovězení výzkumných otázek, které byly stanoveny v úvodních kapitolách týkajících se terénního výzkumu.

1. *Kdo je posluchačem současné dechové hudby?*

Posluchač dechové hudby je člověk, který bydlí v blízkém okolí hudebních produkcí, má rád dechovou hudbu, navštěvuje tradičně akce spojené s dechovou hudbou, nebo je hráčem v dechovém orchestru vystupující na dané akci. Průměrný věk tohoto člověka je spíše vyšší a pravděpodobně má pouze středoškolské vzdělání. Může být i hudebně vzdělán, často však (vyjma hráčů dechových kapel a orchestrů) na nástroj používaný v jiném hudebním žánru, nebo se k dechové hudbě jako aktivní hráč nedostal.

2. *Kdo dechovou hudbu v současnosti produkuje/hraje?*

Dechové orchestry či kapely, sdružené pod občanským sdružením, základní uměleckou školou nebo jsou zřízeny jinou organizací. Hráči dechových orchestrů a kapel jsou často opakem charakteristiky posluchače. Jejich věk je průměrně nižší a vzdělání naopak vyšší, než středoškolské. Kromě svého nástroje, na nějž hrají, v dechovém orchestru ovládají i jiný hudební nástroj, dechový, nebo zcela jiný.

3. *Jaká hudba se hraje?*

Hraje se hudba, která se líbí publiku, hudba populární, *mainstreamová*. Může být tedy stará a klasická dechová, nebo moderní, současná, upravená pro dechový orchestr. Často je to hudba taneční. Při velkých festivalech se některé skladby často opakují. Způsobuje to jejich

tradiční obliba, ale také bohužel všeobecně málo dobrých skladeb pro dechové orchestry a kapely.

4. *Kde se hraje?*

Dechová hudba patří tradičně do venkovního prostoru, kde ji performují dechové kapely a orchestry. Nikdy tak dobře nevyzní v uzavřeném prostoru, při statickém koncertu. Dynamiku a zvучnost nástrojů doplňuje skvěle pohyb a neomezený venkovní prostor. Tradičním prostorem jsou ulice měst a náměstí. S moderními možnostmi elektronického ozvučení se dechová hudba může hrát všude. A díky médiím může znít i v každé domácnosti.

5. *Jak je tato hudba vnímána posluchači?*

Posluchačům dechová hudba vyplňuje většinou volný čas a celková performance je pro ně zábavou a radostí. K hudbě zaujímají kladný postoj, protože se jich hudba nějakým způsobem dotýká a je pro ně atraktivní. Jednotlivé složky této hudby vnímají uceleně, tzn. hudba a text, nebo hudba a performance orchestru. Pochodová performance ve venkovním prostoru je tak často přitažlivá i pro ty, kteří dechovou hudbu ve volném čase neposlouchají.

6. *Jak je tato hudba vnímána hudebníky?*

Na rozdíl od posluchačů vnímají hudebníci vlastní performanci z jiného úhlu pohledu a nejen proto, že jsou v tu chvíli aktivními činiteli procesu vytváření hudby, ale také proto, že jsou alespoň minimálně vzdělanými hudebníky. Dechová hudba je pro ně vyplněním volného času, koníčkem, kterému se dlouhodobě věnují.

Terénní šetření a výzkum literatury potvrdily některé předpokládané teze týkající se dechové hudby. Začleněním této hudby do kontextu společnosti se však otevřel prostor pro přemýšlení o vztahu společnosti, konkrétních lidí a hudby v této práci konkrétně v prostředí dechové hudby. Domníváme se, že v současné době ještě stále není vytvořeno dostatečné množství prací, které by se tímto tématem zabývaly, takže jakýkoliv příspěvek může pomoci dalšímu rozvoji nastíněných myšlenek. A to tím spíše, že dechová hudba je stále živým a u některých vrstev obyvatelstva nesmírně oblíbeným hudebním fenoménem provázejícím a obohacujícím jejich život.

10 Přílohy

10.1 Dotazník pro posluchače/příznivce dechové hudby

10.1.1 Základní zjištění

Věk

Pohlaví

Vzdělání

Odkud pochází/bydliště

Hudební vzdělání – případně, hráli jste někdy v dechovce?

10.1.2 Otázky

1. Co se vám vybaví, když se řekne dechovka/dechová hudba?
2. Při jakých příležitostech se setkáváte s dechovkou/dechovou hudbou?
3. Co se vám na dechovce/dechové hudbě líbí/nelíbí?
4. K čemu se tato hudba hodí? K jakým příležitostem patří?
5. Vnímáte tuto hudbu jako tradiční? Jak stará je podle vás tato hudba?
6. Jaká by podle vás měla správná dechovka být? Jak by měla vypadat?
7. Jaké skladby by měla dechovka hrát?
8. Který nástroj je typický pro dechovku?
9. Navštěvujete festivaly/příležitosti, kde se objevuje dechovka pravidelně?
10. Jak a kde posloucháte dechovku? Jakým způsobem se k vám dostává?

10.2 Dotazník pro (aktivní) hráče dechovky v dechových orchestrech/kapelách

10.2.1 Základní zjištění

Věk

Pohlaví

Vzdělání

Odkud pochází/bydliště

Hudební vzdělání

Na jaký nástroj a jak dlouho hrajete v dechovém orchestru/dechové kapele

10.2.2 Otázky

1. Hrajete v dechovém orchestru, nebo v dechové kapele?
2. Proč hrajete v dechovém orchestru/dechové kapele?
3. Líbí se vám dechovka? Posloucháte dechovku ve volném čase?
4. Při jakých příležitostech hrajete?
5. Jaký máte repertoár skladeb?
6. Jak je stará dechová hudba? Vnímáte ji jako tradiční?
7. Jaký nástroj je pro dechovou kapelu/dechový orchestr nejdůležitější?

10.3 Seznam festivalů konaných v roce 2012

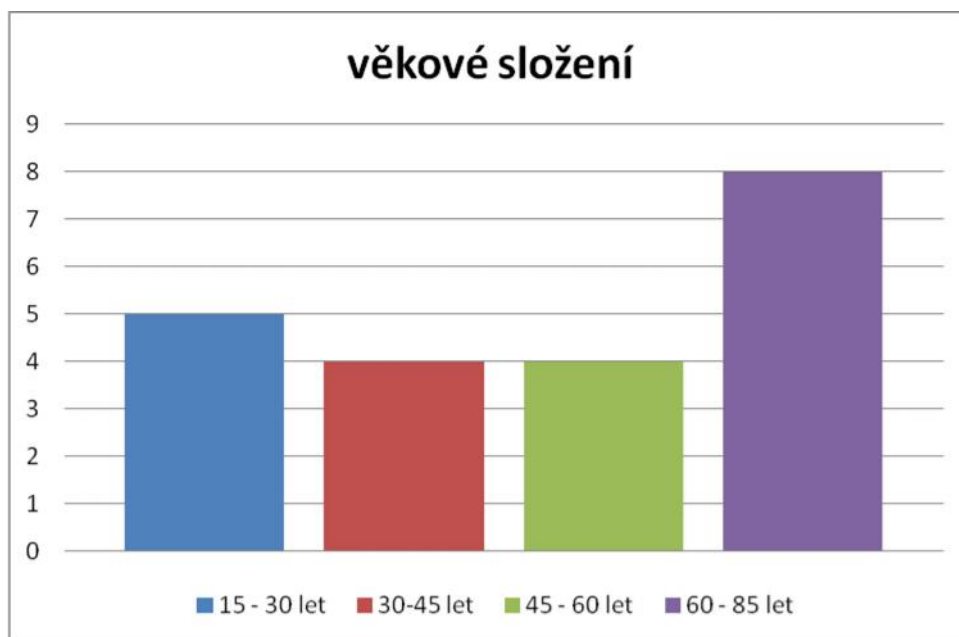
	6. -7. Mezinárodní festival dechových hudeb
leden	8. X.tradičně netradiční Tříkrálový koncert v kostele Povýšení sv. Kříže - Strání
únor	11. Pošumavský věneček - Národní dům - Praha Vinohrady
	23. Moravský ples - Chýnov
březen	24. Muzikantský ples České Budějovice
duben	
	20. XXIV. Festival DH pohybových skupin Rožmitál Pod Třemšínem
	25. Jízda králů - Vlčnov
	25.-27. Mistrovství Evropy dechových hudeb Seedorf (Švýcarsko)
	26.-27. 19. Vačkářův Zbiroh
	26.-27. Koletova Rtně
květen	27. 8. Vtelenská dechparáda - Jizerní Vtelno u Mladé Boleslavi
	1. -3. Podluží v písni a tanci
	1.-2. 39. ročník Švihovského hudebního léta - Švihov
	3. Kněžveská dechparáda - Kněžves u Rakovníka
	8. - 10. Kmochův Kolín
	9. Festival dechových hudeb Polanského Přelouč
	15.-17. MHF 2012 Česká Kamenice, Děčín, Rumburk, Bad Schandau
	16. Svátek Dechovky - Blovice
	17. 5. Tlumačovský dechovkový festival - Tlumačov u Domažlic
	17. ročník Žváčkův festival - Konice
	22. - 24 26. ročník Národního festivalu dechových orchestrů FEDO Štětí
červen	23. 16. ročník HRAJ KAPELO, HRAJ Praha - Křižíkova fontána
	1. Festival DH - Lidečko
	7. 7. Dobřínský dechfest - Dobřínsko u Moravského Krumlova
	8. 44. ročník mezinárodního festivalu slováckých dechových hudeb Ratíškovice
	9.-15. Hudební kurzy - Chýnov
	14. 9. setkání dechových hudeb v Bystřici u Libáně
	14. Hanácké kvítek - Věrovany
červenec	21.-22. Kubešova Soběslav

	21. X. hudební festival Pod lípou - Jáma u Prachatic
	28.-29. Setkání dechových hudeb - Dřevohostice
srpen	5. 22. festival dechových hudeb - Jilemnice
	5. Bechyňský festival dechových hudeb
	10. - 12. Chodské slavnosti - Vavřínecká pouť - Domažlice
	11. Festival dechových hudeb - Lomnice nad Lužnicí
	17.-19. 10. Setkání muzikantů v bílých Karpatech - Valašské Klobouky
	25.-26. XI. Ročník festivalu DH "Pod Javorinů" Strání
září	1. X. přehlídka dechových hudeb Košťálov
	7.-8. 16. Fišerův Bydžov
	8. Světelské babí léto s dechovkou - Světlá nad Sázavou
	8. 5. Mezinárodní koncert DH - Z jižních Čech a Moravy - Chýnov
	15. Poncarovy Zdice
	28.-30. Vejvodova Zbraslav
říjen	10. Muzikanti hrajte - Olomouc
listopad	
prosinec	

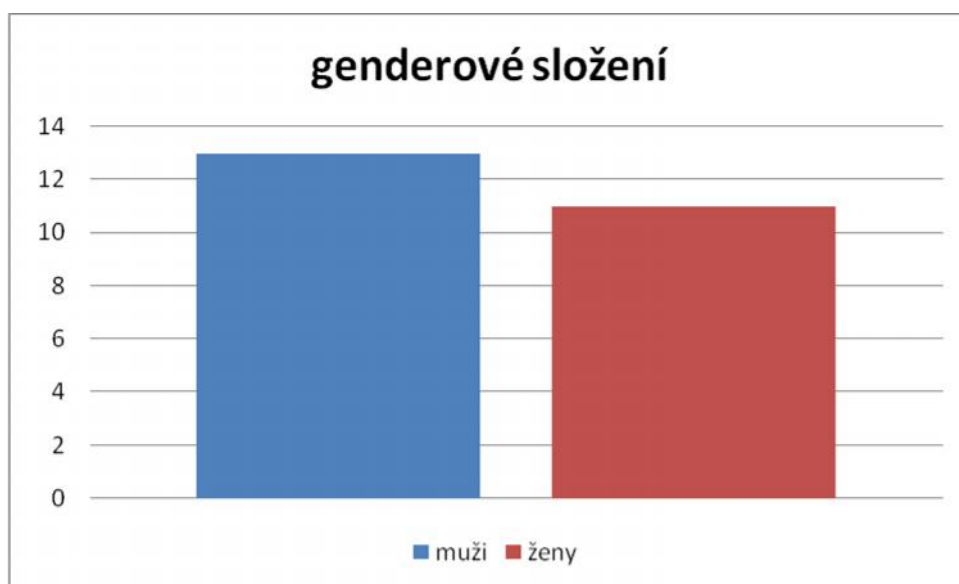
10.4 Terénní výzkum

10.4.1 Výzkum mezi posluchači dechové hudby – grafy

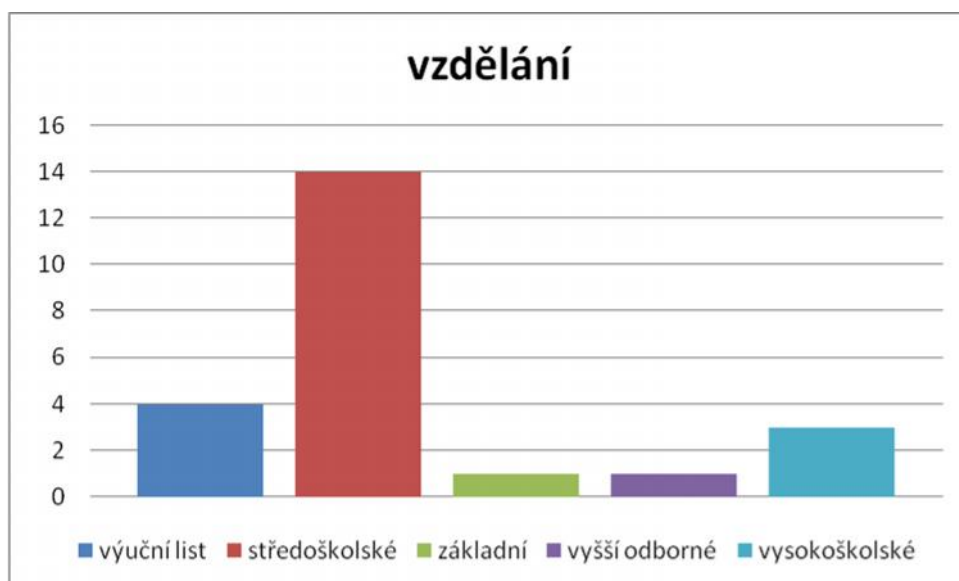
10.4.1.1 Graf č. 1



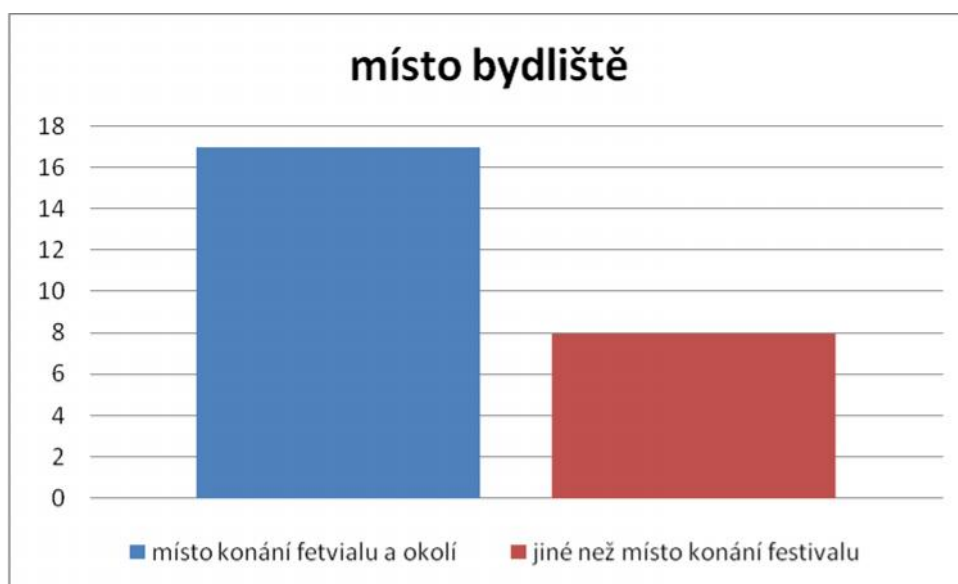
10.4.1.2 Graf č. 2



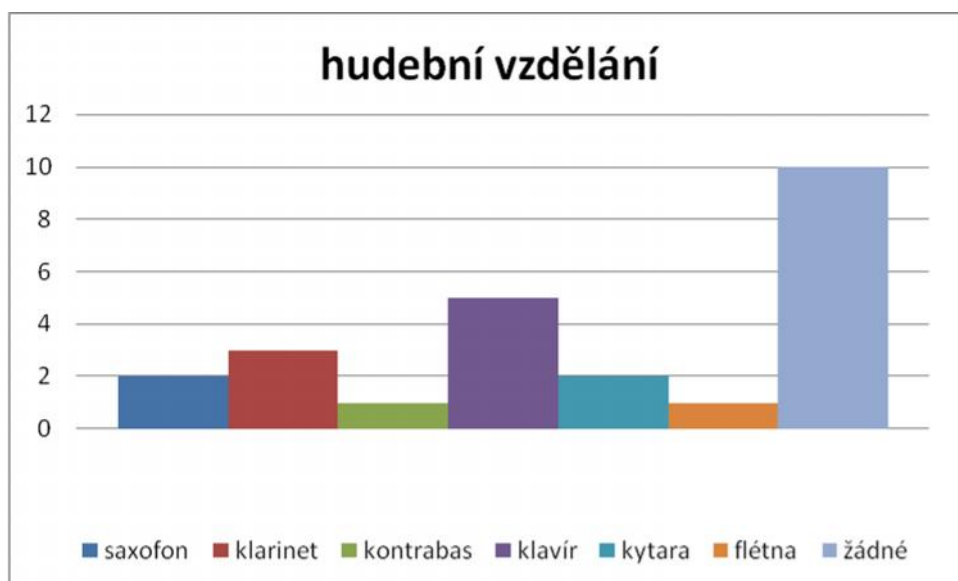
10.4.1.3 Graf č. 3



10.4.1.4 Graf č. 4

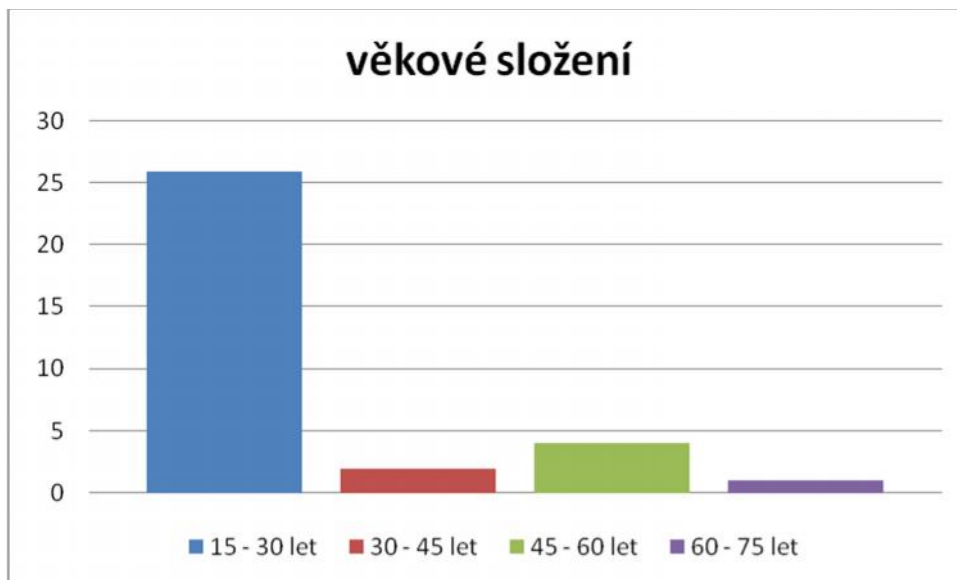


10.4.1.5 Graf č. 5

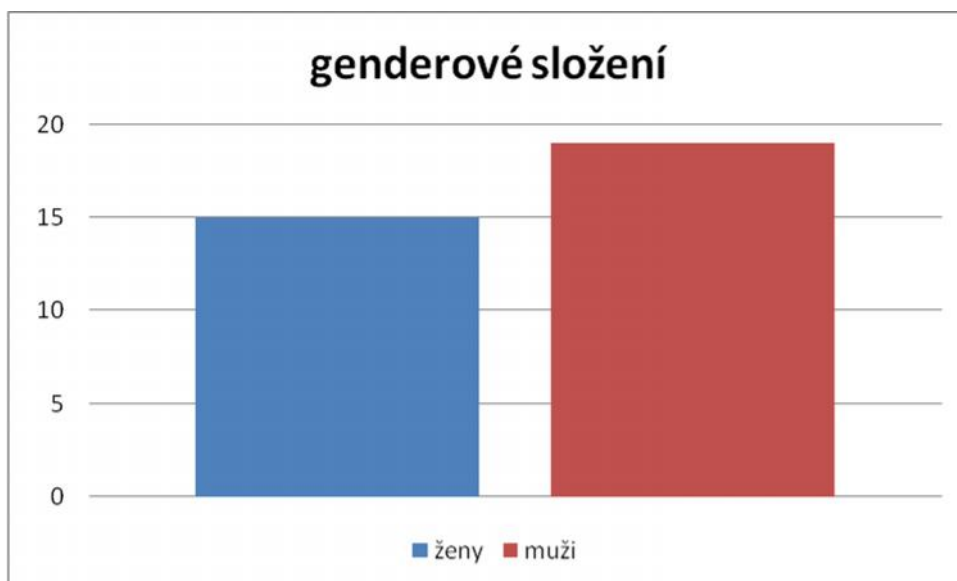


10.4.2 Výzkum mezi hráči dechové hudby – grafy

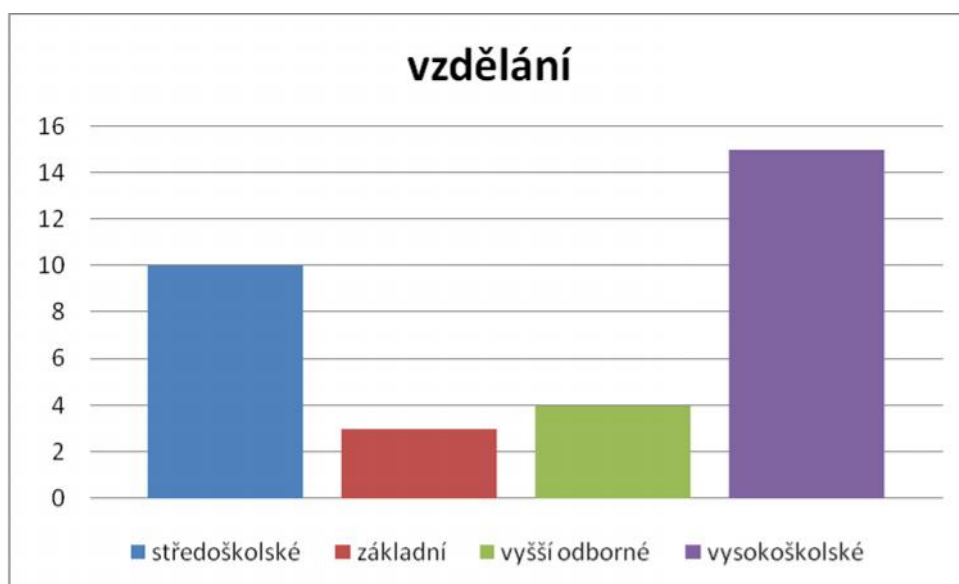
10.4.2.1 Graf č. 6



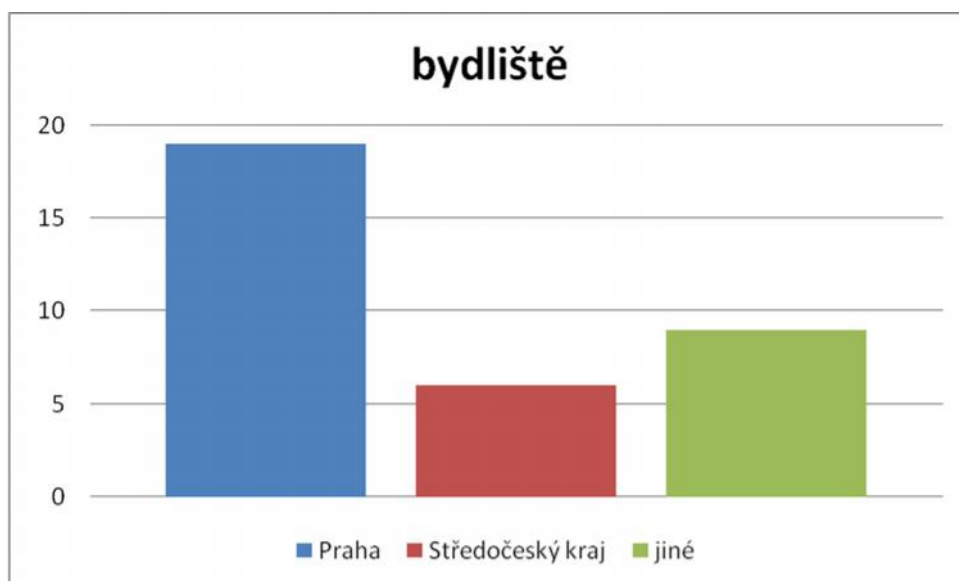
10.4.2.2 Graf č. 7



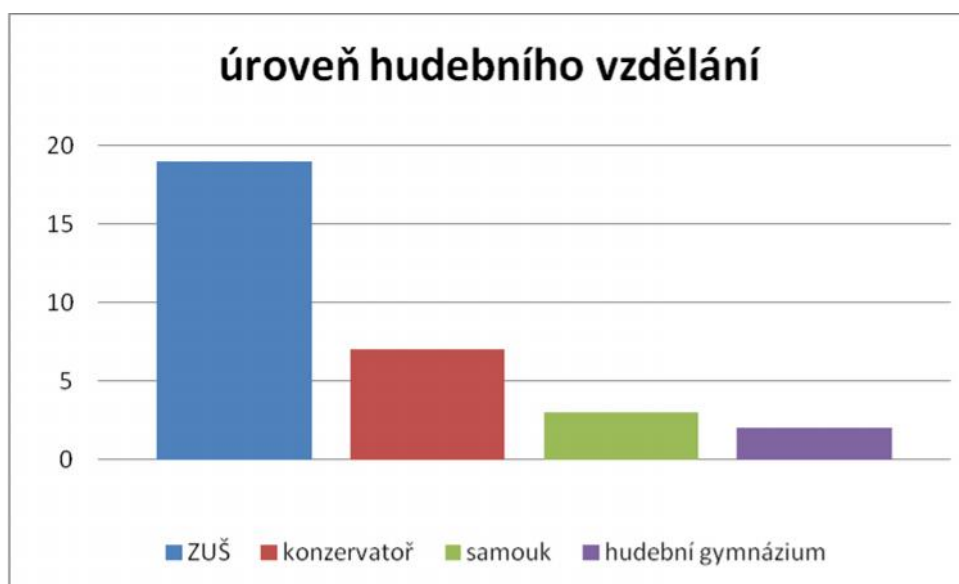
10.4.2.3 Graf č. 8



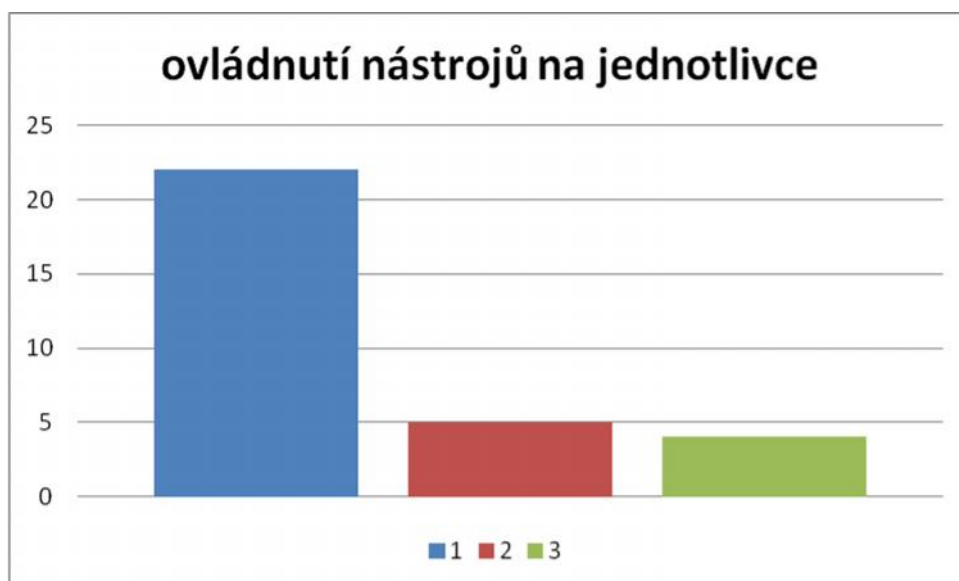
10.4.2.4 Graf č. 9



10.4.2.5 Graf č. 10



10.4.2.6 Graf č. 11



10.5 Ilustrační příklady

10.5.1 Obr. č. 1 - Galánečka

2. GALÁNEČKA JOSEF MALÝ
Instrumentoval KAREL MIKULÁŠTÍK

I. mezihra

II. mezihra B

TRIO

1967 PANTON, Praha P 541 All rights reserved

10.5.2 Obr. č. 2 – Naše zlatá Praha

3. NAŠE ZLATÁ PRAHA FRANTIŠEK KMOCH
Instrumentoval VÁCLAV KAUCKÝ

ÚVOD

1. DÍL

1. VĚTA

2. VĚTA

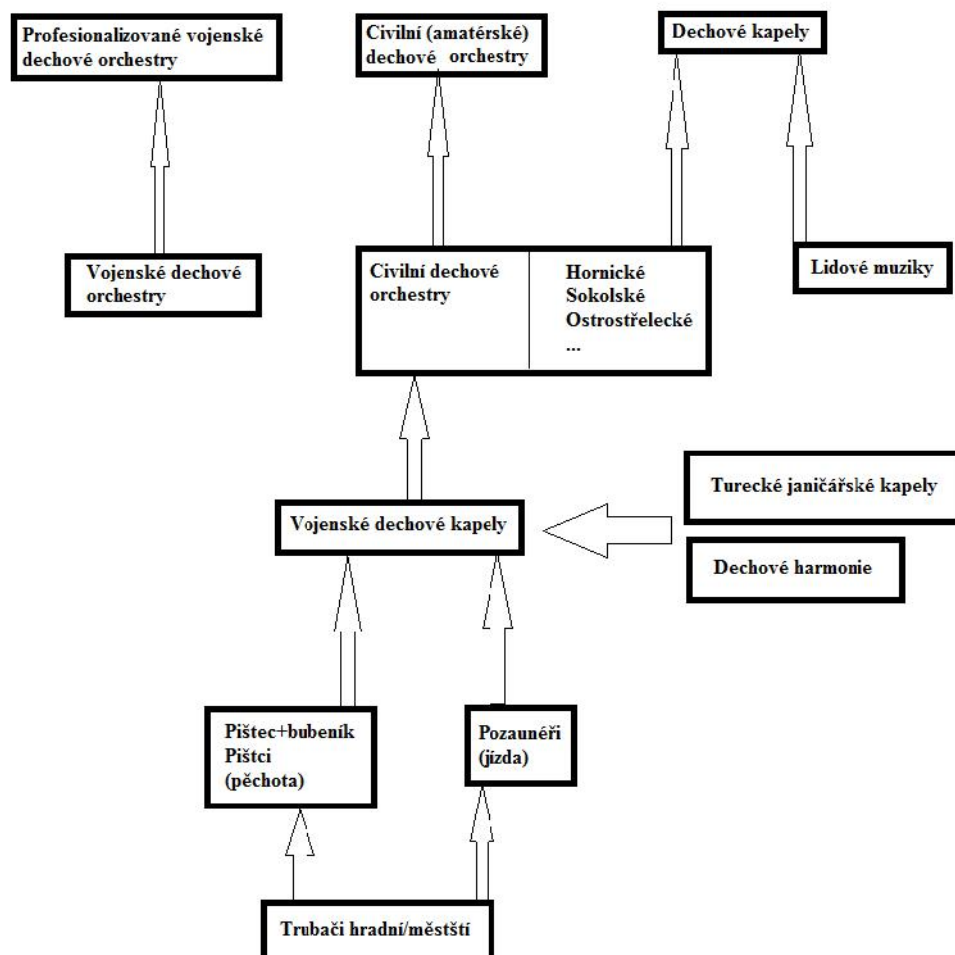
2. DÍL

TRIO

TRIO

1967 PANTON, Praha P 541 All rights reserved

10.5.3 Obr. č. 3 - Grafické znázornění vývoje dechové hudby



10.5.4 Obr. č. 4 - Vývoj vojenského dechového orchestru v devatenáctém století¹⁵³

nástroj	ladění	Návrh Josefa Fahrbacha ¹⁵⁴	1820 – jezdecké hudby	1840 – jezdecká hudba	1840 – myslivecké prapore	Leonhardtova reforma (1851) ¹⁵⁵
píkola		1				1
Flétna (příčná)		1				1
Hoboj		2				
Klarinet	B	3				9
	c					
	Es	2				5
	f					
	As	1				
	vyso- ký				1	
Basetový roh	b					
serpent	C					
Lesní roh					4	4
	d		2			
	as	2				
Signální roh	a		1			
Ventilový				3		

¹⁵³ Vičarová Eva; *Rakouská vojenská hudba 19. století a Olomouc*, Univerzita Palackého, Olomouc 2002.

¹⁵⁴ Joseph Fahrbach publikoval ve třicátých letech devatenáctého století sérii článků v časopise „Gazetta musicale di milano“, ve kterých navrhoval reorganizaci rakouské vojenské hudby. Jeho návrh však nevedl k unifikaci.

¹⁵⁵ Armádní kapelník Andreas Leonhardt vydal spis systemizace vojenských hudebních těles, který upravoval v rámci všech druhů hudeb: obsazení orchestru v rámci vojenských hodností, nástrojového obsazení, možnosti vystupování, sjednocení zápisů v partituře, sjednocení vojenské uniformy a označení hudebníků, systém financování kapel, systém vojenského hudebního vzdělávání a systém zabezpečení vojáků v penzi, případně jejich potomků. Tato reforma byla praktikována až do konce první světové války, kdy byla nahrazena novou československou vojenskou reformou.

roh						
Trubka					7-8	6
	B	2				
	es	8				
	vyso- ká	1				
	d		4			
	a		4			
	f		2			
	c		1			
	venti- lová			3		
	sig- nální			24		
Basová trubka	d		1			
	b					1
Kornet					1-2	
křídlovka	b	2			4-5	4
Baskříd- lovka		1				
Obligátní křídlovka		1				
Pozoun					3	3
Tenorový pozoun			2			
Basový pozoun			1			
Fagot		2				
Kontrafa- got		1				1
Tenorový roh					2-4	1
Baryton						

Basový roh				2		
eufonium					1	2
ofiklejda		1			1	
bombardón		1			2	1
Tuba						1
Malý Buben		1				2
Velký Buben		1				1
Činely		2 páry				1 pár
Triangl						
zvonkohra		2				

10.5.5 Obr. č. 5 - Nástrojové obsazení vojenských dechových orchestrů v současnosti

(Kotek, 1998, s. 50)

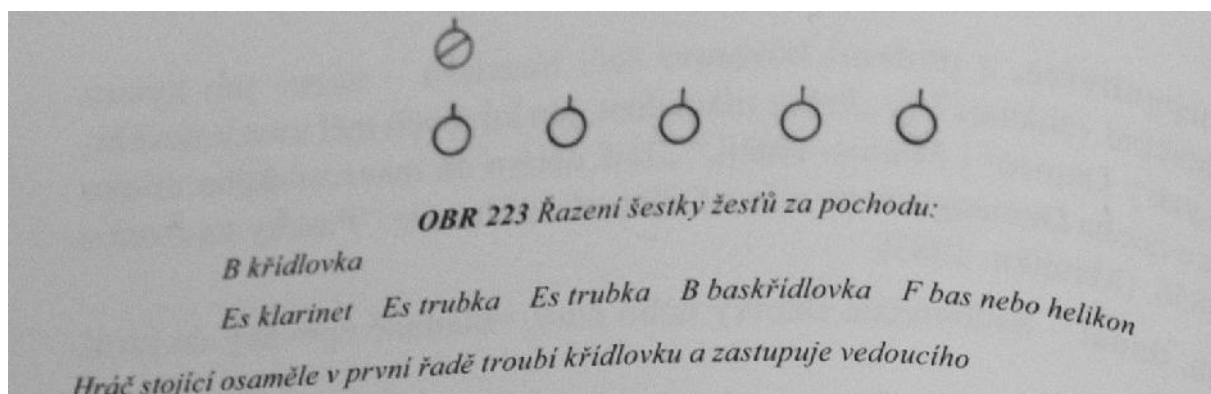
	Standardní uspořádání	Sestava v menších po- sádkách	Dechová 13
flétna	1	1	
Klarinet Es	1	1	1
Klarinet B	6	5	2
Lesní roh	4	3	
Trubky Es	4	4	2
Trubka B (hluboká)	1	1	1
Pozouny (ventilové)	3	3	
Buben malý	1	1	1 hráč na bicí
Buben velký	1	1	
Činely	2 páry	1	
Křídlovky	5	4	3

tenor	2	1	1
baryton	2	1	1
Helikon F	1	1	
Helikon B	2	1	1

10.5.6 Obr. č. 6 - Řazení nástrojů v partituře

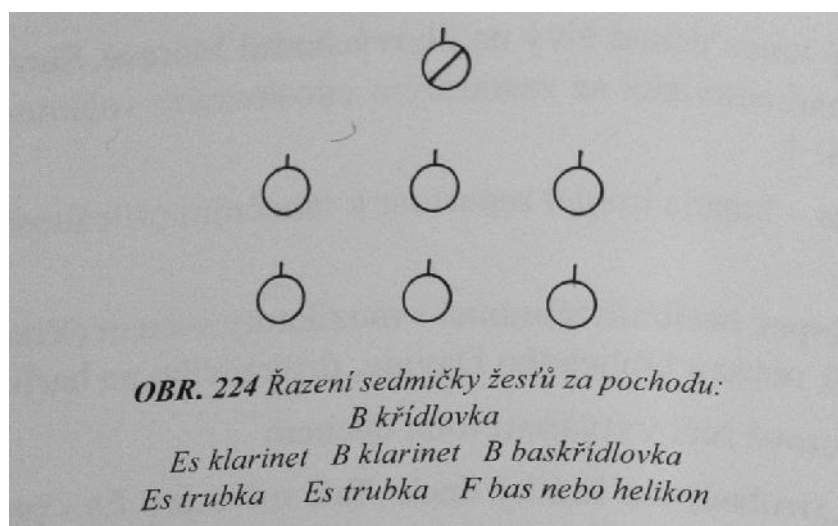
	1.způsob	2.způsob	3.způsob	SSSR	Maďarsko	Rakousko	Německo od 1938 A			Návrh Šálka dle symfonického orchestru
1.	Flétny	Flétny	Flétny	Flétny	flétny	Flétny	Flétny	Flétny	Flétny	flétna (píkola)
2.	Klar.Es	Klar.Es	Klar. Es	Hoboje	Klar.Es	Klar.Es	Hoboje	Hoboje	Hoboje	Hoboje
3.	(hoboje)	(hoboje)	Klar.B	Klar.Es	Klar.B	Klar.B	Křídlovky	Klar.Es	Klar.Es	Klar.Es
4.	Klarinety B	Klarinety B	Křídlovky	Klar. B	Saxofony	Rohy	Tenor	Klar.B	Křídlovky	Klar.B
5.	(fagoty)	(fagoty)	Tenor	Fagoty	Rohy	Helikony	Baryton	Fagoty	rohy	Fagoty
6.	1.rohy	1.rohy	Baryton	Rohy	Křídlovky	Křídlovky	Rohy	Kornety	Tenory	Lesní rohy
7.	Helikony	Křídlovky		Trubky B	Tenor	Tenor	Trubky Es	Tenory	Baryton	Trubky B
8.	Křídlovky	Tenor	Trubky B	Pozouny	Baryton	Baryton	pozouny	Baryton	Tuby	Trubky Es
9.	Tenor	Baryton	Trubky Es	Bicí	Trubky B	Piston Es	Helikony	Tuby	Trubky b	Trubka B hluboká
10.	Baryton	Trubky B	Trubky B hl.	Kornety	Trubky Es	Trubka F	bicí	Rohy	Trubky Es	Pozouny
11.	Trubky B	Trubky Es	pozouny	Alty	Trubky B hl.	Trubky Es	Klar.Es	Trubky B	Pozouny	Bicí
12.	Trubky Es	Trubky B hl.	Helikony	Tenory	Pozouny	Trubka B hl.	Klar.B	Trubky es	Bicí	Křídlovka 1.
13.	Trubky B hl.	pozouny	bicí	Baryton	Helikony	Fagoty	Fagoty	Pozouny	Klar.B	Křídlovka 2.
14.	pozouny	helikony		Helikony	Bicí	Helikony	C fagot	bicí	fagoty	Tenor
15.	bicí	bicí				Bicí				Baryton
16.										helikony

10.5.7 Obr. č. 7 – Pochodová formace dechové hudby (dechová šestka)



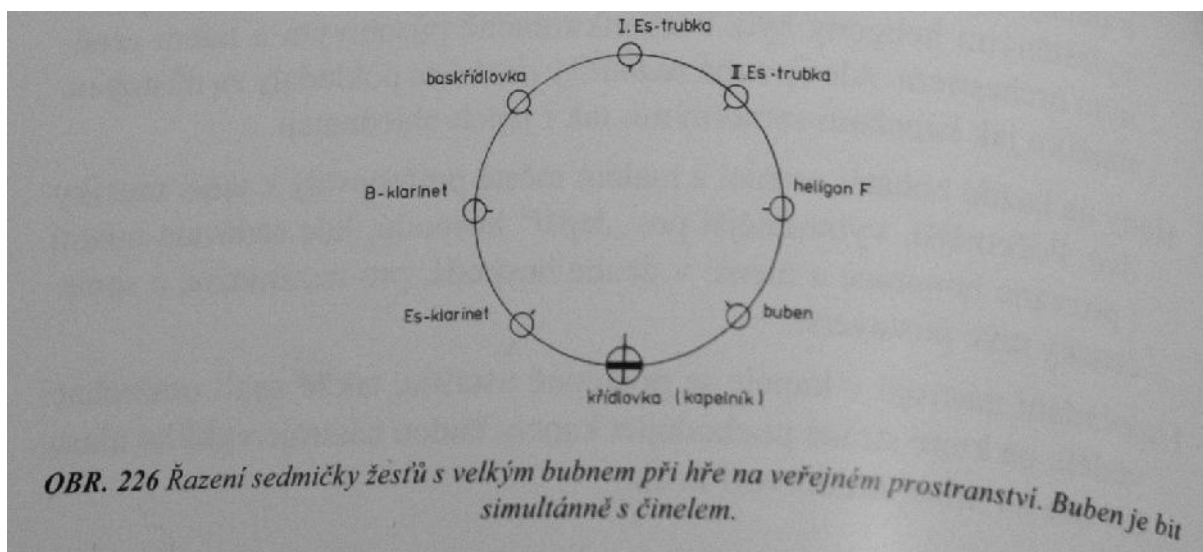
(Kunz, 2009, s. 274)

10.5.8 Obr. č. 8 – Pochodová formace dechové hudby (dechová sedmička)



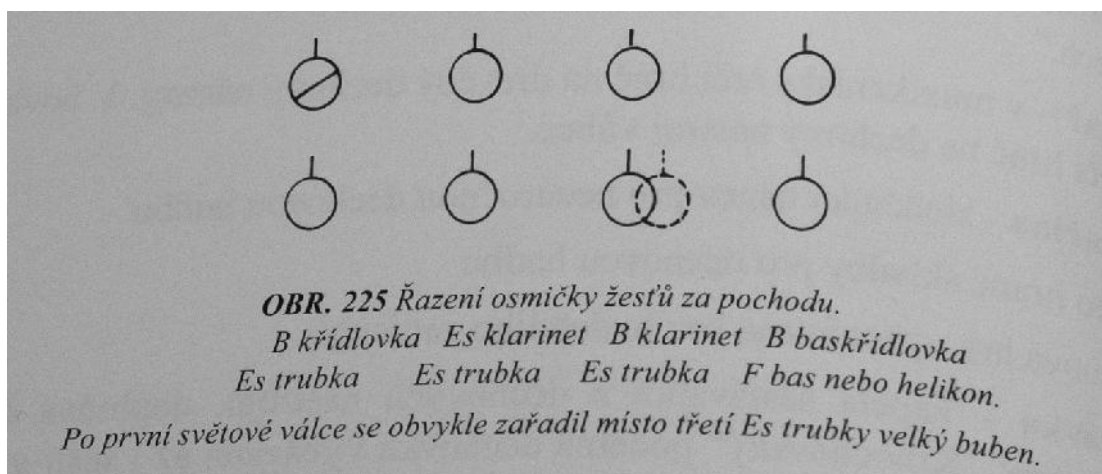
(Kunz, 2009, s. 274)

10.5.9 Obr. č. 9 – Statická formace dechové hudby (dechová sedmička)



(Kunz, 2009, s. 274)

10.5.10 Obr. č. 10 – Pochodová formace dechové hudby (dechová osmička žestů)



(Kunz, 2009, s. 274)

10.5.11 Obr. č. 11 – Pochodová formace dechové hudby (dechová třináctka)



10.5.12 Obr.č.12 – Pochodová formace dechové hudby (dechový orchestr Pra-lin-ka Praha)

1. řada	I. trubka	I. trubka	I. flétna	pikola
2. řada	I. trubka	I. trubka	I. klarinet	I. flétna
3. řada	III. klarinet	II. klarinet	II. klarinet	I. klarinet
4. řada	III. klarinet	tenor saxofon	alt saxofon	altsaxofon
5. řada	lesní roh	lesní roh	baryton	tenor
6. řada	trombon	trombon	trombon	Tuba
7. řada		malý buben	velký buben	

10.5.13 Obr. č. 13 – Nástrojové obsazení dechového orchestru podle Václava Červeného

(srovnej, viz obr. č. 4)

	1860
Pikola	1
Flétna	1
As klarinet	1
F klarinet	4
Es klarinet	
C klarinet	9
B klarinet	
Fagot	2
Kontrafagot	1
Lesní roh	4

Křídlovky	4
Basová křídlovka	1
Basová křídlovka	1
Tenorový roh	1
Eufonium	2
Trubka	6
Basová trubka	1
Pozoun	3
Bombardon	1
Tuba	2
Malý buben	2
Velký buben	1
Činely	1
celkem	48 nástrojů

10.5.14 Obr. č. 14 - Hudba pod pódiem



Archiv dechového orchestru Pra-lin-ka Praha

(<http://www.pralinka-praha.cz/fotogalerie/#!> – 12.5.2013)

10.5.15 Obr. č. 15 – Proskenion



Archiv dechového orchestru Pra-lin-ka Praha

(<http://www.pralinka-praha.cz/fotogalerie/#!> – 12.5.2013)

11 Bibliografie

Adamský Vladimír

1961 - *Hrajeme k tanci a poslechu*, Orbis, Praha 1961.

Armer K. K.

Verordnungsblatt (vojenské hudby, schematismy vojenských kapelníků R-U).

Bajgarová Jitka (ed.)

2007 - *Vojenská hudba v kultuře a historii českých zemí*, EÚAV ČR, Praha 2007.

Bartoš Milan

1951 - *Estrádní orchestr a jeho využití*, Hudební rozhledy IV/1951, č. 6.

Barz, Gregory F, Cooley Timothy J.

2008 - *Shadows in the field*, Oxford university Press, 2008.

Bělohoubek Karel

2011 - *Co nás čeká v oboru dechové hudby?*, in: Naše Muzika, roč. IV., č 1/2011.

Beneš Bohuslav (ed.)

1973 - *O životě písně v lidové tradici. Variační proces ve folklóru*, Brno 1973.

Blacking John

1973 - *How musical is man?*, University of Washington Press, 1973.

Bonuš František

1964 - *Úvod do studia hudební a taneční folkloristiky*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1964.

Bošek Otto

1997 - *Vyprávění o starých vojenských kapelách, převážně pražských. S dodatkem o dudácích píseckého pluku*, Elka Perss, Praha 1997.

Brouček Stanislav, Jeřábek Richard (red.)

2007 - *Lidová kultura: národopisná encyklopedie Čech Moravy a Slezska*, Mladá Fronta, Praha 2007.

Černík Josef

1938 - *Česká píseň lidová*, Knihovna hudebních rozhledů, Melantrich, Praha 1938.

Černušák Gracian, Štědroň Bohumír, Nováček Zdeněk

1965 - *Československý slovník osob a institucí, státní hudební vydavatelství*, Praha 1965.

Červený Jiří

1955 - *Václav František Červený, tvůrce dechové hudby. Zaznamenal vnuk Jiří Červený v roce 1955*, Praha rkp. Archivu českého hudebního fondu.

Československá vlastivěda; ČSAV, Orbis, Praha 1968.

Čížek Bohuslav

1992 - *Václav František Červený a jeho hudební nástroje v pražském Národním muzeu k vyvrcholení jubilejního roku slavného českého nástrojaře 19. století*, Hudební nástroje 1992 č. 4.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bärenreiter Mätzler, 1994 – 2008.

Dorůžka Lubomír

1984 - *Karel Vacek*, Editio Supraphon, Praha 1984.

Ellis Carolyn

2004 - *The Ethnographic I: A Methodological Novel About Autoethnography*, Rowman Altamira, 2004.

Poledňák, Matzner, Wasserberger a kol.

1983 - *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby, část věcná*, Editio Supraphon, Praha 1983.

Farmer H. G.

1912 - *The rise and development of military music*, London 1912.

Fendrych Lubomír

1967 - *K otázce společenské funkce masových hudebních žánrů a jejich estetického hodnocení*, Hudební věda č. 4, 1967, č. 4. s. 675 – 680.

Fikrle Rudolf

1970 - *Dechová hudba a václav Vačkář*, in: Zpravodaj středočeské vlastivědy a kronikářství 1970, č.1, Oblastní muzeum Rožtoky u Prahy.

Fukač Jiří, Vysloužil Jiří (red.)

1997 - *Slovník české hudební kultury*, Editio Supraphon, Praha 1997.

Fukač, Jiří - Poledňák Ivan

1979 - *Funkce hudby*, Hudební věda 1979, č. 2 a 3, s. 123 - 145 a 220 – 245.

1977 - *K typologickým polarizacím hudby, zejména polarizaci hudby umělé a ne-umělé*, Hudební věda 1977, č. 4.

Gregor Vladimír

1956 - *Hornické kapely na Oslavsku*, Český lid 1956 č. 1.

1963 - *Hornické kapely na Ostravsku*, in: Sborník prací Pedagogického institutu v Ostravě, Dějepis-zeměpis, Praha 1963.

Havlíček Dušan

1961 - *Lidovka a co s ní*, Hudební rozhledy 1961, č. 12, s. 502 – 504.

1962 - *Legenda a holá fakta (na závěr diskuse o lidovce)*, Hudební Rozhledy 1962, č. 17, s. 714 – 719.

Hejzlar Tomáš

2011 - *Dechové hudbě pomyslná "hrana" neodezněla*, in: Naše Muzika, roč IV., č.4/2011.

Herout Václav

1999 - *Naše dechovky*, Daruvar 1999.

Holý Dušan

1988 - *Etnomuzikologie*, in: Lébl Vladimír (ed.), *Hudební věda III.díl*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1988.

Holý Dušan, Císaríková Klára

2008 - *Lidová hudba (výběrová bibliografie)*, Brno 2008.

Horák Jiří

1946 - *Naše lidová píseň*, Jos. R. Vilímek, Praha 1946.

Hudební a taneční folklor v ediční praxi (kol. autorů), EU AVČR, Praha 2011.

Chvalovský Karel

1971 - *František Kmoch: život českého muzikanta a vlastence*, Panton 1971.

Janda Bedřich

1972 - *Dechová hudba a dnešek*, Ústav pro kulturně výchovnou činnost, Praha 1972.

Kapusta Jan

1967 - *Sbory měšťanských ostrostřelců, jejich kapely a české národní hnutí*, Zprávy z muzeí od Trstenické stezky 1967, č. 2.

1971 - *Vojenské kapely a česká národní společnost 19. století*, Hudební věda 1971, č. 2.

1972 - *Kapely horníků a česká společnost 19. století*, Slezský sborník, 1972, č. 3.

1974 - *Dechové kapely, pochod a František Kmoch*, Supraphon, t.ST 2, 1974.

1980 - *K problému národnosti v hudbě*, Hudební věda 1980 č. 1, s. 60 – 67.

1990 - *K historicko-společenským podmínkám vzniku a rozvoje nonartificiální hudby v Čechách*, Hudební věda č. 2, Praha 1990.

Karbusický V., Kasan J

1964 - *Výzkum současné hudebnosti*, Studijní oddělení československého rozhlasu, Praha 1964.

Karbusický Vladimír

1961 - *Jak dál s lidovkou?*, Hudební rozhledy 1961, č. 12, s.900 – 903.

1962 - *Lidovka, dechovka a diskuse kolem nich*, Hudební Rozhledy 1962, č. 15, str. 656 – 657.

1968 - *Mezi lidovou písní a šlágre*m, Editio Supraphon, Praha 1968.

Kohoutek Ctirad

1950 - *Lidová hudba se musí stát základem naší taneční hudby*, Hudební rozhledy III/ 1950-1951, č- 10-12.

Kotek Josef, Fendrych Lubomír

1963 - *K problematice historického vývoje masových (tzv. užitých) žánrů v české hudbě 20. Století*, ÚHV ČSAV, Praha 1963.

Kotek Josef

1990 - *O české populární hudbě a jejích posluchačích. Od historie do současnosti*, Panton, Praha 1990.

1994 - *Dějiny české populární hudby a zpěvu, I. díl (do roku 1918)*, Academia, Praha 1994.

1995 - *Lidová a trampská píseň meziválečného období*, Hudební věda, 1995, č. 2 s. 158 – 181.

1998 - *Dějiny české populární hudby a zpěvu (1918 – 1968)*, Academia, Praha 1998.

Koukal Milan

2007 - *Dechovka*, Slovart Praha 2007.

Koutník Jaroslav

1985 - *Dechovky v Pelhřimově*, Sdružený klub pracujících 1985.

Kresánek Jozef

1961 - *Sociálna funkcia hudby*, Bratislava 1961.

Krtička Stanislav

1938 - *Skladatel Václav Vačkář, člověk a umělec. Příloha k základní publikaci téhož autora: Živá hudba - mrtvá teorie*; Odborové sdružení hudebníků čsl., Praha 1938.

1942 - *Julius Fučík, tvůrce české umělecké hudby lidové. Osobnost a dílo*, Brno 1942.

Kunz Ludvík

2009 - *Nástroje lidové hudby v Čechách na Moravě a ve Slezsku, I. - IV.*, Valašské muzeum v přírodě, Rožnov pod Radhoštěm 2009.

Kurfürst Pavel

2002 - *Hudební nástroje*, Togga 2002.

Ludvová Jitka

1992 - *Dokonalý antiwagnerián. Eduard Hanslick, paměti, ...*, Praha 1992.

Majer Jiří

1975 - *Dechovka, dechovka, dechovka*, OM 7, 1975, č. 8 s. 225 – 228.

Maren J.

1987 - *Skladební a aranžirské praktiky v zábavní hudbě*, Středočeské krajské kulturní středisko Praha 1987.

Markl Jiří

1976 - *Hudební folklór národního obrození a dechová hudba*, Český lid č. 1, Praha 1976.

1974 - *Dechová hudba a český hudební folklór*, Praha 1974, Ústav pro kulturně výchovnou činnost, skripta.

1980 - *Dechová hudba na koních*. Příspěvek k dějinám české dechovky. In: Český lid 1980, č. 1.

Mařík Jiří

2000 - *Z historie hudeb na Bystrcku*, Bystrc 2000.

Matzner Antonín, Poledňák Ivan, Wasserberger Igor a kol.

1983 - *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*, Editio Supraphon, Praha 1983.

Meriamm Alllan

1964 - *The anthropology of music*, Northwestern University Press, 1964.

Myšková-Bílková Pavla

1986 - *K počátkům hornických kapel v ostravsko-karvinském revíru*, Vlastivědné listy, Vlastivědná společnost, Slezské muzeum, Opava, roč. 12/1986.

Nettl Bruno

1964 - *Theory and Method in ethnomusicology*, Free Press of Glencoe 1964.

Oberthor Prokop

1934 - *Vojenské hudby*, In: Naše armáda, vznik-vývoj- současnost, Praha 1934, Svaz čsl. důstojnictva.

Ostreží Slávek

1995 - *Jaromír Vejvoda - král české polky*, Bärenreiter, Editio Supraphon, Praha 1995

Ottlová Marta, Pospíšil Milan.

1983 - *Proměna hudby v městské společnosti 19. století*. In: Město v české kultuře 19. století, sborník symposia v Plzni 4-6. března; Praha 1983, národní galerie, edice studie a materiály 1.

Padesát let vojenské hudební školy Víta Nejedlého 1923 - 1973, Praha 1973.

Podgorný Oleg

1983 - *Vojenské dechové orchestry po roce 1945*, Praha 1983, Strojopis v EU AVČR - knihovna kabinetu hudební historie.

Poledňák Ivan

1974 - *K problému smyslu hudby a funkcí hudby*, Opus Musicum, č. 4, Brno 1974.

Pospíšil Josef

1999 - *Za vesnickými muzikanty*, Plzeň 1999.

2005 - *Nejen za vesnickými muzikanty*, Plzeň 2005.

Praveček Jindřich

1987 - *Dechový orchestr - dirigování instrumentace*, Praha 1987, Panton.

Režný Josef

1975 - *Lidové hudební nástroje v Čechách*, Praha 1975.

Rice Timothy

1994 - *May it fill your soul*, The University of Chicago, USA 1994.

Řehák František

1989 - *Babouci. Nejstarší česká dechovka*, Muzeum v Týně nad Vltavou, 1989.

Sadie Stanley, Tyrell John (eds..)

2001 - *The new grove dictionary of music and musicians*, Oxford University Press 2001.

Sehnal J.

1992 - *Populární hudba na Moravě na počátku 19. století*, Opus Musicum, č. 3, Brno 1992.

Slobin Mark

1996 - *Retuning culture: Musical changes in central and eastern Europe*, Duke university Press, USA 1996.

Smíšková - Sláviková Jana

1986 - *Staré zapomenuté lidové písně z Pelhřimovska*, Diplomová práce, Pedagogická fakulta v Českých Budějovicích, 1986.

Srp Karel

1967 - *Nejslavnější česká polka (Škoda lásky)*, In: *Magazín Hudby pro radost*: Praha 1967.

Staněk Pavel

1958 - *Nový repertoár dechových orchestrů*, *Hudební rozhledy* 1958, č. 20.

Stanislav Josef

1939 - *O té lidové a vážné hudbě a lidových hudebnících*, Praha 1939, nově in: Stanislav Josef, *Stati a kritiky*, Praha 1957, *Knižnice hudebních rozhledů* III, sv. 6-7.

1958 - *O lidové hudbě, písni, tanci a lidové tvořivosti*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1958.

Šálek Robert

1950 - *Ruská rohová hudba*, *Hudba SSSR* I, 1950.

1954 - *Poznámky k otázkám orchestrace dechového orchestru*, *Hudební rozhledy* 7, 1954, s. 179 – 184.

1956 - *Vojenská hudba. Stručné dějiny*, vyd. MNO - inspektorát vojenských hudeb, Praha 1956.

1956 - *Tradice dechové hudby*, In: *Dechový orchestr*, metodická příručka pro vedoucí členy souborů lidové tvořivosti, sestavil Milan Bartoš, Praha 1956, Orbis.

1956 - *Dechový orchestr*, Olomouc 1956 (dizertační práce, uloženo v EU AVČR – knihovna kabinetu hudební historie).

1958 - *Dechové orchestry na vzestupu*, *Lidová tvořivost* 9 1958, s. 218.

1965 - *Česká dechová hudba 1900–1960* (rukopis), Olomouc 1965, rkp. v Ústavu pro hudební vědu ČSAV.

1968 - *Vznik a vývoj dechové hudby*, in: *Dějiny hudby v obrysech*, sestavil Jiří Stehlík, 2. část, Brno 1968, Dům kultury a osvěty města Brna.

Šindelář Karel

1980 - *Vojenské plukovní hudby a vojenská hudební škola z let 1918 - 1939*, Praha 1980, rkp. V knihovně ÚHV Akademie věd ČR.

1983 - *Vznik vývoj a působení starých vojenských hudeb*, Praha 1983.

Tyllner Lubomír

1989 - *Úvod do studia lidové písně*, Pedagogická fakulta, České Budějovice 1989.

1999 - *Dechovka, aneb mezi folklorem, tradicí a kýčem*, In: Lidová kultura v kulturním vývoji české republiky (1918 - 1998). Strážnice, 1999, s. 36 - 44.

2010 - *Tradiční hudba. Hledání kořenů*, EÚAV ČR, Praha 2010.

Vičarová Eva

2002 - *Rakouská vojenská hudba 19. století a Olomouc*, Univerzita Palackého, Olomouc 2002.

Vycpálek Vratislav

1961 - *Z dějin polky*, Československá etnografie 9, 1961, č. 4, s 358 – 373.

Zamrzla Rudolf

1929 - *Nauka o instrumentaci pro dechovou hudbu*, F. A. Urbánek, Praha 1929.

Zenkl Luděk

1955 - *Dnešní instrumentální soubory*, Praha 1955.